

تمتدیم

الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون

الكويت : ١٦ - ١٨ / ١ / ١٩٨٩

عقدت ندوة القصة القصيرة في دول الخليج العربي في الكويت تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وألقى الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور فاروق العمر كلمة أوضح فيها أن احتضان الكويت لهذا الملتقى لم يكن من قبيل الصدفة، بل هو أمر فرضه الإيمان بضرورة تكثيف اللقاءات في مجال الثقافة. وألقى بعد ذلك مدير عام قطاع شئون الإنسان والبيئة بالأمانة العامة لمجلس التعاون الدكتور عبدالعزيز الجلال كلمة شكر فيها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب على تنظيم هذا الملتقى.

سير أعمال الملتقى:

الجلسة الأولى: - الاثنين ١٦ يناير ١٩٨٩، من الساعة العاشرة صباحاً حتى الواحدة ظهراً.

— لمحة تاريخية عن القصة القصيرة في كل من:

* دولة الإمارات العربية المتحدة: الأستاذ على محمد راشد وقدمها عنه الأستاذ ناصر الظاهري.

* دولة قطر: د. محمد طالب الدويك.

* دولة الكويت: د. سليمان الشطي.

الجلسة الثانية: - الاثنين ١٦ يناير ١٩٨٩، من الساعة الخامسة حتى الثامنة مساء.

— لمحة تاريخية عن القصة القصيرة في كل من:

* المملكة العربية السعودية: د. منصور إبراهيم الحازمي.

* دولة البحرين: وفد البحرين وقدمها عنه الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم.

* سلطنة عمان: الأستاذ يوسف الشاروني.

الجلسة الثالثة: الثلاثاء ١٧ يناير ١٩٨٩ من الساعة العاشرة صباحاً حتى الواحدة ظهراً.
البحث: تطور البناء الفني في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون.
الباحث: د. سعيد السريحي.
المعقب: د. محمد حسن عبدالله.

الجلسة الرابعة: الثلاثاء ١٧ يناير ١٩٨٩ من الساعة الخامسة حتى الثامنة مساء.
البحث: أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة.
الباحث: الأستاذ وليد أبو بكر.
المعقب: الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل.

الجلسة الخامسة: الأربعاء ١٨ يناير ١٩٨٩، من الساعة العاشرة صباحاً حتى الواحدة ظهراً.

البحث: القصة القصيرة في دول مجلس التعاون وقضايا بلورة الهوية القومية.
الباحث: د. إبراهيم عبدالله غلوم.
المعقب: الأستاذ رجاء النقاش.

الجلسة السادسة: الأربعاء ١٨ يناير ١٩٨٩، من الساعة الخامسة حتى الثامنة مساء.
الموضوع: قراءات نقدية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون.
المتحدث: الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا.

وأسهم في الملتقى (٦٠) مشاركاً منهم (٣٦) من خارج دولة الكويت و(٢٤) من داخلها منهم:

جهاد فاضل، حسن حسين محمد، حمد بن رشيد بن راشد، حميد سعيد، سامي دريني خشبة، د. صبري حافظ، الطيب محمد صالح، عبد الحميد أحمد، د. عبدالعزيز الجلال، عبدالقادر عقيل، د. عبدالفتاح شكري عياد، عبدالله حكم باخشوين، عبدالله الشهيل، د. علي الراعي، غالب سلامة هلسا، فؤاد التكرلي، فوزية رشيد، د. مبارك ربيع، محمد رضا نصرالله، محمد علي محمد علوان، محمد عبدالرزاق القشعبي، محمد كامل عارف، د. محمد يوسف نجم، محمود منقذ الهاشمي، مزيد عبدالعزيز المزيد، منيرة خليفة الفاضل، ناصر علي الظاهري، يحيى يخلف، تيسير نظمي عبدالسلام، ثريا البقصي، سليمان الخليف، سليمان الشيخ، سمير الشمري، صدقي عبدالله خطاب، صلاح حزين، طالب الرفاعي، عالية محمد شعيب، عبدالعزيز السريع، فاطمة الصفار، فاطمة يوسف العلي، ليلى السايح، ليلى عبدالله العثمان، ليلى محمد صالح، محمد أبو المعاطي أبو النجا، محمد مسعود العجمي، محمد الفايز، ناصر الظفيري، د. نورية الرومي، وليد جاسم الرقيب.

القصّة القصيرة

في دولة الإمارات العربيّة المتّحدة

علي محمد راشد

— مقدمة —

تعدّ القصة القصيرة بمفهومها الفني الراقي من منجزات القرن التاسع عشر، فهي قرية النشأة حديثة الميلاد، وقد مرّت بأطوار متعددة منذ القرن الرابع عشر في إيطاليا حتى القرن التاسع عشر حيث تحوّلّت من ملاحعها المعروفة اليوم، وقد تضافرت عوامل عديدة في انضاج نوعها، منها الصحافة وتعدّد المجلات وذلك لارتباط نشرها فيها، ومنها التغيّر السريع الذي طرأ على الحياة عموماً في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث أصبحت أكثر ملاءمة لمواكبة هذا التغيّر من حيث ملاحقتها له أو قصر المدة التي تستغرق في قراءتها، كما ساعد على هذا النضج ظهور أدباء كبار في أوروبا وأمريكا شغلوا أنفسهم بها واتخذوها أداة مهمة من أدوات التعبير، منهم موباسان وغوغول وأدجار آلن بوش وشمخوف، فقد رقد هؤلاء القصة القصيرة بالكثير من انتاجهم وساعدوا على تطويرها شكلاً ومضموناً، ولا عجب بعد هذا أن نسمع من يقول إنّ «القصة القصيرة هي موباسان وموباسان هو القصة القصيرة» أو يستخدم ترجميف تلك الالاماء البديعة حين يقول : «لقد أتينا جميعاً

من تحت معطف جوجول» اشارة منه إلى قصته الشهيرة (المعطف) التي كتبت بتقنية عالية وعالجت موضوعا أثرا إلى النفوس في ذلك الوقت. وهكذا تتميز القصة القصيرة عن الرواية وبقية أنواع السرد بسبب هذه العوامل مجتمعة، وتحدد لها خصائصها وبنائها وشروط هذا البناء، ويقيم النقد الأدبي هيكله النظري لها على تلك النماذج العالية، لتصبح القصة القصيرة معلما بارزا من معالم الأدب في عصرنا الحاضر، بما تعالجه من موضوعات وتواكبه من تطوّر.

ويطلع الأدب العربي على هذه النماذج القصصية على يد أعلامه سواء بالترجمة أم بالقراءة باللغات الأجنبية، ويحاول الاستفادة من هذا النوع الأدبي من خلال القراءة أو ممارسة الكتابة نفسها. وهو في الأمر الثاني لا يغفل تراثه القصصي الموغل في القدم كقصص العرب وكليمة ودمنة والمقامات ذات البعد التاريخي الممتد إلى وقت قريب وألف ليلة وليلة وغيرها كثير وتساعد الصحافة وانتشارها هنا مثلما ساعدت هناك على ذبوع القصة بالاضافة إلى التغيرات التي أصابت الوطن العربي، إنّ هذا كله قد نقل القصة القصيرة من باب التفكّه وتزجية الوقت وملء الفراغ - مثلما كان ينظر إليها - إلى فنّ جاد مسؤول يرتقي في درجته إلى مصاف الأنواع الأدبية الأخرى مثل الشعر والرواية والمسرحية وتحتل القصة القصيرة مكانها الذي تستحق وتواكبها حركة نقدية تحاول تأصيل القواعد ووضع الأسس وتصل الأدب العربي بالأدب الغربي في محاولة جادة لتثبيت هذا الفنّ وفق دعائم سليمة يرتضيها الذوق والعلم معا.

ولم تكن منطقة الخليج العربي بمعزل عن هذا كله، إذ نجد الكويت والبحرين تنضمّان إلى هذا الركب منذ وقت مبكر من هذا القرن وتسبقان بقية دول المنطقة في هذا المضمار، وتحتاج بعد هذا إلى وقت كاف للتطوير والانضاج، وقد حدث هذا فعلا بعد أن استكملت المنطقة استقلالها التام، ونشطت فيها حركات ثقافية واسعة كانت القصة القصيرة إحدى مقوماتها، وكان لا بدّ أن يتأخر ظهور الشكل الناضج للقصة القصيرة عن الشعر والمسرح مثلا، وذلك نابع من طبيعة القصة القصيرة نفسها بسبب تركيزها الشديد وحساسيتها المرهفة واحتياجها إلى أدوات كثيرة بيد

كاتبها، يضاف إلى هذا أنّ القصة القصيرة تستفيد من الأوساط الثقافية الأخرى كالمرح مثلاً في تنمية قدراتها، وجدنا هذا في مصر على سبيل المثال^(٦)، ونجده في الكويت والبحرين أيضاً حيث تسبق الحركة الشعرية والمسرحية حركة كتابة القصة القصيرة، فكأنها بتطور بقية الأنواع الأدبية توجد لنفسها مناخاً فنياً وجمالياً من الممكن أن تحيا به ولا تستمر بغيره.

ولن نجد اختلافاً كبيراً بين ما ذكرناه سابقاً وما نجده في واقع القصة القصيرة في الإمارات، فالشعر والمسرح يسبقانها بوقت كاف، وتبقى قضية قرب بدايات، القصة في الإمارات قائمة يشير إلى هذا قاصّ من الإمارات مشارك في كتابة تاريخ القصة فيها راصد بداياتها وكتّابها إذ يقول :

«القصة في الامارات ناشئة من كلّ جوانبها، تاريخاً وفناً ولغة وتطوراً»

وسوف نقوم في هذه الدراسة بالقاء الضوء على القصة القصيرة في دولة الامارات العربية المتحدة، وستحدث عن أدباء القصة وعن دور المجلات والصحف المحلية في دعم مسيرة القصة.

الفصل الأول

بدايات الحركة الثقافية في الإمارات

شهدت الإمارات مع بداية القرن العشرين نهضة ثقافية لم يسبق لها مثيل في التاريخ الحديث لإمارات الخليج، وتطورت هذه النهضة وثمرت؛ وقد أنتجت هذه الفترة مخطوطين هامين في تاريخ الساحل، الأول للسيد عبد الله صالح المطوع وهو من الشارقة، والثاني تحت اسم «نقل الأخبار» للسيد حميد بن سلطان الشامي من إمارة أم القيوين؛ ويتناول تاريخ حكام الإمارات؛ كما نشر الشيخ مانع بن راشد أحد أفراد الأسرة الحاكمة في دبي خريطة للمغاصات عام ١٩٤١.

وهناك أربعة عوامل ساعدت على هذه النهضة الثقافية في الخليج :

أولاً : ازدهار اقتصاد الخليج في بداية القرن العشرين .

ثانياً : ارتباط الخليج بعد عزلة طويلة بالحركة الثقافية في مصر وساحل الشام ، وذلك ان فتح قناة السويس عام ١٨٦٩ ، وازدياد نشاط خطوط الملاحة البحرية البريطانية القادمة من لندن عبر قناة السويس إلى بومباي ثم منها إلى دبي ، أثناء رحلاتها في الخليج ، قد أعاد ارتباط الخليج بمصر والشام بعد عزلة دامت ثلاثة قرون .

وبالرغم من أن الخليج لم تكن به طباعة عربية قبل الحرب العالمية الأولى ، فإن الكتب المطبوعة قد تدفقت عليه من القاهرة ، وجاءت مع السفن التجارية إلى الخليج ، وكذلك الجرائد اليومية والمجلات الأدبية ، وبدأت المراسلات البريدية من البراعم النامية في الإمارات إلى الأدباء والكتاب العرب في الخارج ، وهكذا خلق وعي أدبي وسياسي بين الجماعات المثقفة في الإمارات . ولقد كان لانتظام الرحلات الملاحية نصف الشهرية بين دبي وبومباي عام ١٩٠٢ أثره في هذه النهضة ، كما كان فتح الخط الصحراوي بين بغداد ودمشق عام ١٩٢٤ شريانا جديدا إلى الخليج .

ونجد كثيرا من أعداد مجلة الفتح التي كان يصدرها في القاهرة الأديب والمفكر الإسلامي محب الدين الخطيب ، تصل إلى الساحل عن طريق البصرة .
ثالثاً : الدور الذي لعبته بومباي منذ نهاية القرن التاسع عشر وما بعد ذلك في نقل صورة عن الحياة الغربية والحضارة الأوربية إلى منطقة الخليج .

وقد ظلت بومباي المركز الرئيسي للعلاج الطبي لأهل الخليج لفترة طويلة ، كما كانت بومباي السوق الرئيسية لتجارة اللؤلؤ ، حيث يلتقي هناك في كل موسم تجار اللؤلؤ الأغنياء من جميع إمارات الخليج .

وقد أصبح لبعض التجار العرب في الخليج مراكز ثابتة في بومباي ، وحصلوا على بعض التوكيلات من الشركات الهندية والبريطانية ، وتكوّن في بومباي مجتمع عربي صغير ، ومن أبرز عائلاته آل بسام وآل ابراهيم وآل القصيبي وآل زينل ، وقد

استطاع محمد بن زينل بالتعاون مع اخوانه التجار انشاء مدرسة عربية هنالك في بومباي ، وكان لقاء التجار العرب في بومباي مدرسة سياسية وأدبية ، خاصة وأنه في بومباي قضى كثير من الأحرار والمفكرين العرب بعض الوقت ؛ في هذه المدينة قضى طالب باشا النقيب بعض سنوات حياته حينما نفاه البريطانيون عام ١٩١٥ من العراق . وقد زار بومباي والتقى مع هذه الجالية العربية كثير من المفكرين والمصلحين العرب مثل الشيخ رشيد رضا عام ١٩١٢ ، وحافظ وهبه عام ١٩١٣ ، ومحب الدين الخطيب عام ١٩١٥ ، وأمين الريحاني عام ١٩٢٣ ، وعبد العزيز الثعالبي عامي ١٩٢٣ و ١٩٣٦ ، وكان هؤلاء المفكرون العرب ضيوفا على هؤلاء التجار الأثرياء في بومباي ، وكانت زياراتهم مناسبات أدبية وقومية تلقى فيها الكلمات وتناقش القضايا الإسلامية والعربية والشؤون الفكرية والأدبية .

وفي تلك الفترة كانت توجد في بومباي مطبعة عربية تقوم على طبع كتب التراث العربية وكتب الحديث والفقه ، وكانت توجد مطبعة أخرى إلى جانبها هي مطبعة الجامعة العثمانية في حيدر آباد ، التي طبعت عددا كبيرا من الكتب الدينية وكتب التراث . وقد زودت هذه المطبعة إلى جانب مطابع القاهرة تجار اللؤلؤ والمعلمين في الخليج بالكتب العربية ، التي لا تزال نجدها حتى يومنا هذا في المكتبات الخاصة في بيوت هؤلاء التجار والمثقفين بالإمارات . وقد تم شراء هذه الكتب المطبوعة في حيدر آباد والقاهرة من مكتبات بومباي . وكان في بومباي ثلاث مكتبات لبيع هذه الكتب العربية ، وقد وجد الشيخ مانع بن راشد تسهيلات طبع خريطة المغاصات في مطبعة بومباي العربية عام ١٩٤١ .

رابعا : التعليم : ظل التعليم في الإمارات وإلى فترة طويلة مقتصر على تعليم القرآن والحساب واللغة العربية فيما يعرف بالكتاتيب أو المطاوعة ، واستمر الحال إلى حوالي عام ١٩٠٣ عندما أنشئت ثلاث مدارس هامة في الساحل ، الأولى المدرسة التيمية في الحيرة ، والمدرسة الأحمدية في دبي عام ١٩١٠ ومدرسة ابن خلف في أبو ظبي ، وكان يمول المدرسة التيمية على المحمود تاجر اللؤلؤ الذي عرف عنه الاهتمام بشؤون التعليم ، وكان التعليم والإقامة فيها بالمجان . وقد سار التعليم في هذه

المدرسة بالطريقة التقليدية، فكان الطلاب يتلقون دروسهم جلوساً على الأرض. أما المدرسة الأحمدية فقد أسسها تاجر اللؤلؤ المعروف محمد بن أحمد بن دلوک في دبي عام ١٩١٠، وقد كان لهذه المدرسة دور كبير في تاريخ التعليم في دبي وبقيّة الإمارات، وكان الطلبة في هذه المدرسة يدفعون مصروفات قليلة، ولكنهم كانوا يجلسون على مقاعد خشبية أثناء الدرس على نقيض مدرسة التيمية، وكان المصدر الرئيسي للمعلمين علماء لنجة والأحساء ومدينة الزبير في العراق، وفي مدينة أبوظبي أنشأ تاجر اللؤلؤ السيد خلف بن عتيبة مدرسة، وعهد بالتعليم فيها إلى الشيخ عبد اللطيف بن إبراهيم.

وفي عام ١٩١١ أنشأ السيد علي المحمود مدرسة جديدة في الحمرية وعهد بمسؤوليتها والتعليم فيها إلى عبد الوهاب الوهبي وأخيه عبد السلام، وقد قدم الأخوان من نجد بعد تخرجهما من الأزهر.

وفي عام ١٩١٣ قدم إلى الشارقة السيد صالح بن محمد الخليلي وهو نجدي تعلم في مصر والعراق وتخصص في الرياضيات، وقد دعاه إلى الشارقة علي المحمود، ثم توجه صالح الخليلي بعد ذلك إلى دبي، وهناك قدم له السيد سالم بن مصبح آل حموده، وهو من تجار اللؤلؤ مساعدة مالية لإنشاء مدرسة صغيرة سميت بالسالمية وقد ظلت هذه المدرسة مفتوحة اثني عشر عاماً.

وفي عام ١٩١٥ طلب علي المحمود من العالم المشهور محمد بن عبد العزيز بن مانع صاحب اليد الطولى في التعليم في الساحل وإمارة قطر، طلب منه القدوم إلى الشارقة للتعليم في مدرسته، وكان الشيخ ابن مانع قد تلقى علومه في نجد كما درس على يد الشيخ محمد عبده في الأزهر.

وفي عام ١٩١٧ افتتحت في الشارقة مدرسة القاسمية، وفي نفس الفترة افتتحت في دبي ثلاث مدارس، منها مدرسة الفلاح التي أسسها التاجر محمد آل زينل عام ١٩٢٧، كذلك أنشئت في دبي مدرسة أخرى هي مدرسة السعادة، وقد أسسها كل من محمد بن عبيد البدور ويوسف السركال عام ١٩٢٦، وأنشئت كذلك مدرسة

ثالثة في دى سميت المدرسة الحديثة وأسسها عبيد بن نبوده .

كما تم بناء مدرستين في دى هما مدرسة الهداية ومدرسة الماجد، واستمر بناء المدارس بعد ذلك . ورغم سنى الكساد الاقتصاى التى سادت الخليج فيما بعد، إلا أن أغلب المدارس استمرت وذلك بفضل مساهمة شيوخ الامارات في تحمل تكاليف المعلمين، وكان لتلك المدارس الفضل في ظهور جيل من المثقفين والمتعلمين الذين حملوا على عاتقهم مهمة بناء الوطن والعمل على رفعة .

عرفت الامارات في تلك الفترة شخصيات كان لها دور بارز في الحياة الثقافية والعلمية والاجتماعية والفكرية، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر

في أبوظبى : الشيخ مجرن الكندى

في دى : الشيخ غانم - الشيخ عبد السلام البىانى - الشيخ عبد العزيز آل مبارك - الشيخ مبارك بن بشيت - الشيخ محمد نور - السيد الشنقيطى - الشيخ أحمد بن حسن الخزرجى - الشيخ عبد الرحمن حافظ - الشيخ أحمد بن سوقات - عبد الرحمن أحمد الكمالى .

في الشارقة : الشيخ سيف المدفع - الشيخ عبد الرحمن بن فارس، وعبد الله بن صالح المطوع .

في الحيرة : الشيخ محمد بن جاسم بن جروان - الشيخ محمد بن سيف - الشيخ محمد بن خلفان أبو خاطر - الشيخ مشعان - الشيخ الرجبانى .

في عجمان : الشيخ عبد الكريم البكرى - الشيخ عبد الله محمد الشيبة .
في رأس الخيمة : الشيخ عبد الله بن سلمان - الشيخ محمد بن سعيد بن غباش
(تخرج من الأزهر عام ١٩٣٠) .

في منطقة اللية : الشيخ عبد الله الغزال - الشيخ سلطان بن مجرن .
وفي المنطقة الشرقية : الشيخ ابن طاهر .

زيارة بعض الشخصيات للأمارات :

شهدت الإمارات في أوائل القرن العشرين حركة تعليمية وثقافية نشطة، إذا

ما قورنت بإمكانيات وظروف الأهالي في تلك الفترة، لقد كان هناك علماء أجلاء يزورون المنطقة قبيل افتتاح المدارس أغلبهم من نجد والإحساء وعمان، وقد استفاد الأهالي كثيرا من تواجد هؤلاء العلماء بينهم، وعلى أيديهم تعلم الكثيرون القرآن وأصول الدين والفقه، كما زارت الإمارات بعض الشخصيات العربية، فوجدوا شعورا وطنيا عربيا غامرا يملأ جوانح الشباب، وقد زار المنطقة رجلان بارزان هما أمين الريحاني الكاتب اللبناني المغترب في الولايات المتحدة، وعبدالعزیز الثعالبي الزعيم الوطني التونسي، وفي سنة ١٩٢٣ قابل الشيخ مانع بن راشد الثعالبي في مدينة بومباي ودعاه لزيارة دبي، وقد كانت زيارة الثعالبي لدي مناسبة وطنية وأدبية، وأقيمت الاحتفالات لدى أفراد العائلة الحاكمة وبعض التجار الأغنياء احتفاء بمقدمه، ونظم الشاعر سالم بن علي العويس قصيدة ترحيب بمناسبة هذه الزيارة.

دور الصحافة العربية :

كان للمصحف العربية في تلك الفترة دور بارز في خلق الوعي الثقافي لدى مثقفي الإمارات، وقد قامت مجلة الفتح ومجلة الشورى اللتان تصدران في القاهرة، بدور كبير في نشر الثقافة والوعي القومي بين شباب الإمارات، وكان يصدر مجلة الفتح المجاهد العربي محب الدين الخطيب وهو سكرتير جمعية العربية الفتاة، وكان يصدر مجلة الشورى الشاب الفلسطيني محمد علي الطاهر الذي نفاه البريطانيون إلى مصر. وكانت أعداد هذه المجلات تقدم أخبار الثورات العربية في فلسطين ولبنان وسوريا والعراق، وتشيد بأعمال الشهداء وبطولاتهم، وتمتلىء أعداد هذه المجلات أيضا بتمجيد التاريخ العربي والإسلامي، وتثير الهمم والنفوس لنهضة عربية إسلامية. وقد شارك بعض شباب الإمارات بالمقالات في هذه المجلات، وكانوا يرسلون مقالاتهم لتنشر دون أسماء. ومن أبرز هؤلاء مبارك الناحي، وكان الشيخ سلطان بن سالم حاكم رأس الخيمة في تلك الفترة من ذوي الاهتمامات الأدبية، وكان مشتركا في مجلة الفتح.

وكما سبق وذكرت آنفا، فقد كان فتح الخط الصحراوي بين بغداد ودمشق عام

١٩٢٤ بمثابة شريان جديد إلى الخليج ، فقد سهل وصول المجلات والكتب المصرية واللبنانية والسورية والفلسطينية والعراقية ، وأدى ذلك إلى انفتاح الإمارات على الأخبار العربية ، وأحداث الحركة الفكرية والأدبية الحديثة في الأقطار العربية .

وكانت الصحف والمجلات العربية تصل إلى الإمارات رغم وجود رقابة إعلامية ، كان يقوم بها مكتب المعتمد البريطاني في المنطقة بوساطة الوكالة الإعلامية التي كان لها دور كبير في نشر وتوزيع كتيبات ونشرات مترجمة تدعو فيها إلى فكرة تقبل الوجود البريطاني على أرض المنطقة بالإضافة إلى تزييف وعي المواطنين بقضاياهم الوطنية والقومية .

ومن الصحف التي كانت تصل إلى الإمارات صحيفة الأهرام ومن المجلات : الهلال والمختار والمصور وآخر ساعة وصوت البحرين والمدار واللطائف والأزهر والمنار والطريق المستقيم وغيرها من المجلات الإسلامية والثقافية ، وكان كثير من شباب الإمارات مشتركين في بعض تلك الصحف .

دور المكتبات المحلية :

نظرا لانتشار الوعي الثقافي بين شباب وأهالي الإمارات في تلك الفترة كان لابد من فتح مكتبات لبيع الكتب والمجلات لتكون مكانا مناسباً لالتقاء الشباب .

وفي عام ١٩٣٤ تم في الشارقة افتتاح «المكتبة الوطنية» وقد أسسها المرحوم إبراهيم المدفع ، بالتعاون مع الشيخ عبدالله المحمود والأدباء مبارك بن سيف وعبدالله المطوع وغيرهم ، وكان موقعها محلا أصله «دكان» يخص المرحوم عبدالله بن حسن المدفع وبجانب بيته ، وقد ذكر السيد محمد علي المحمود في مقابلة صحفية معه ، أن أعضاء المكتبة الوطنية طلبوا منه أن يدرس بعض الطلاب ليلا في المكتبة علم الحساب ، ويبدو أن المكتبة ربما تكون قد طلبت منه ذلك لزيادة نشر العلم بين الطلاب في تلك الفترة . كذلك أنشئت في مدرسة التيمية مكتبة خاصة ضمت الكثير من الكتب ، كما أن العديد من المثقفين في تلك الفترة كانت لديهم مكتبات خاصة

تضم المئات من الكتب العربية والأجنبية، وكانوا لا يبخلون بها لكل طالب علم ومعرفة. ومن هؤلاء السيد عمران بن سالم العويس والسيد عبدالله صالح القرق والشيخ عبدالله المحمود والسيد راشد لوتاه. وفي الخمسينات تأسست أول مكتبة في بر دبي اسمها المكتبة العربية، أسسها عبدالله الرستماني وأخوه عبدالواحد، وكانت بذلك أكبر مصدر للصحف والكتب. ولم تكن الدوافع المالية والتجارية وراء هذه المكتبة بل الحرص على نشر الثقافة، وذلك أنهم من الذين عرفوا باهتمامهم وتعاطفهم مع التعليم والثقافة، وكان الإقبال على المكتبة كبيرا، حتى أن الحصول على الصحف المصرية أو اللبنانية التي كانت تصل يوم الأحد من كل أسبوع كانت مسألة سبق ومنافسة خاصة وأن الأعداد قليلة.

النوادي والجمعيات الأدبية :

كان أدباء الإمارات في تلك الفترة حريصين على الإلتقاء وتبادل الآراء والأفكار، والبحث عن السبل الكفيلة بنشر الثقافة والوعي بين أبناء الإمارات، لذا ظهرت فكرة تكوين النوادي والجمعيات لتكون مقرا يلتقي فيه الأدباء، للتنسيق فيما بينهم، ولتحقيق أكبر نفع للناس. وليكون أدبهم أحد الأسلحة التي يحاربون بها التخلف والجهل.

وقد ذكر السيد محمد الجروان في كتابه «رسالة إلى ولدي» أنه كان هناك ما يسمى بالمنتدى الإسلامي، الذي تأسس عام ١٩٢٠ في الشارقة. وكان مجلسا أدبيا وفكريا، التقى فيه الكتاب والشعراء والمثقفون وذوو الفكر والرأي. كما كان تجمعا لكثير من الأدباء العرب الذين تواجدوا في تلك الفترة، أو كانوا على صلات به. وقد كان من أعضائه الشيخ عبدالله بن صالح وحيد الكندي وهما من رجال الفكر والأدب. كان هناك أيضا ناد علمي وأدبي في بعض المدارس كمدرسة الإصلاح، حيث خصصت غرفة فيها ليتجمع أدباء البلاد، بالإضافة إلى طلاب المدرسة، وكانت بمثابة ناد ومكتبة في نفس الوقت.

وعلى النطاق الشعبي تأسست جمعية خيرية أهلية للمساعدة في دفع الحركة

التعليمية والنهضة الاجتماعية إلى الأمام، أسس الجمعية مجموعة من المواطنين المقتردين، أذكر منهم درويش بن أحمد ومحمد راشد الجروان وسلطان بن علي العويس وعمران سالم العويس من الشارقة، ومن دبي محمد عبدالله الكاز وسعيد بن أحمد لوتاه وسيف الغرير ومحمد سعيد الملا وجمعة الماجد، وتمثل نشاط الجمعية في مساعدة الطلبة المحتاجين والراغبين في استكمال دراستهم في الخارج، حيث كانت تصرف لهم مخصصات شهرية، كذلك كانت تمنح رسوم رمزية ما بين ٥٠ - ١٠٠ روبية في الشهر، للطلبة في البلاد، كتشجيع وإغراء لهم على الالتحاق بالتعليم.

كما كان هناك ناد ثقافي رياضي في الشارقة وآخر في دبي، وكانت فيها مكتبة لا بأس بها. وكان العديد من أدباء الإمارات يرتادون تلك النوادي لقراءة الكتب، والمشاركة في النواحي الثقافية التي تقوم بها النوادي.

يتبين لنا مما سبق ذكره أنه كانت هناك نهضة أدبية وثقافية في الإمارات، وكان هناك العديد من الأدباء المهتمين بالثقافة والأدب. وقد صدرت فيما مضى بعض الصحف والمجلات المحلية، إلا أنها لم تستمر. فمثلا منذ ستين عاما صدر في الشارقة صحيفة تحت اسم «أم القرى» أسسها المرحوم إبراهيم المدفع، وفي عام ١٩٢٨ كان المرحوم إبراهيم المدفع أيضا يصدر صحيفة حائطية اسمها «عمان» وكانت تصدر بشكل محدود، وكانت مبوبة وموادها منقولة من الصحف العربية، إضافة إلى تحرير أخبار الحوادث المحلية، وقد كانت تعلق هذه الصحيفة في نادي العروبة أو أنها علقت فيما بعد بالنادي المذكور.

وفي عام ٦١ - ٦٢ أصدر كل من حميد بن ناصر العويس وعبدالله بن سالم العمراني وعلي محمد الشرفا نشرة سميت «الديار» كانت تطبع على الآلة الكاتبة وتنسخ على الاستانسل، وكانت تدعو إلى معالجة بعض القضايا الملحة، وإلى التعاون والتآزر والمطالبة بالإكثار من المدارس ونشر التعليم، وقد ساهم في كتابتها العديد من أدباء الإمارات ومنهم عمران بن سالم العويس، الذي كتب مقالا يطالب فيه بفتح مدرسة في منطقة دبا، وقد تمت الاستجابة لطلبه.

ولكن هذه النشرة لم تصدر إلا ثلاثة أعداد ثم توقفت بسبب تفرق مؤسسيها وانشغالهم، وكان كتابها جميعهم محليين.

وفي مجال الشعر نبغ الكثير من أدباء الإمارات نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

في أبو ظبي: الهاملي، بوملحا، جوهر الصايغ.

في دبي: خلفان بن يدعوه، بن حميد، بن زنيد.

في الشارقة: المطروشي، بوسنيده.

في الحيرة: سالم بن علي العويس.

في رأس الخيمة: الماجدي بن ظاهر.

في عجمان: راشد بن سالم الخضر، وفي أم القيوين راشد بن مكتوم.

ومما سبق نتبين بعض ملامح الحركة الثقافية والأدبية التي كانت سائدة في الإمارات منذ بداية القرن العشرين، وقد ذكرت فيها كل ما استطعت الحصول عليه من المراجع والأحاديث الصحفية مع المهتمين بالثقافة والمطلعين على أدب تلك الفترة، وأرجو العذر عن أي تقصير فرمما فاتني شيء لم أذكره.

الفصل الثاني

أدب القصة في دولة الإمارات العربية المتحدة ومميزاتها

إن أدب القصة يعتبر أدبا حديثا في دولة الإمارات، فحتى قبيل إعلان قيام الدولة في ديسمبر ١٩٧١ لم يكن هناك تصور كامل أو بلورة لأي شيء يمكن أن يطلق عليه أدب القصة، فقد كان شباب الإمارات في تلك الفترة متجها إلى أشياء أخرى، اعتبرها ذات أولوية في حياته، ولكن مع تباشير الاستقلال وقيام دولة الإمارات، بدأ شبابنا المثقف ينهل من ينابيع الفنون والأدب، فظهرت أسماء لكتاب القصة والمسرح والمقال وشتى فنون الكتابات الأدبية.

وبيئتنا في الخليج بيئة خصبة سواء من ناحية الواقع المعاش، أو من ناحية

الخيال، فشعب الإمارات ليس شعباً نشأ فجأة مع ظهور آبار البترول واكتشاف النفط، إنما هو شعب أصيل تربى بين رمال الصحراء، وعاش على الشطآن، وتمرس في البحور وجاب المحيطات بحثاً عن لقمة العيش.

ولكن ظروف الحياة الصعبة لم تتح له الانطلاق إلى أفاق أرحب، لذا ظل الإنسان في الإمارات حبيس بيئته وإن تعداها فمداه محدود. فبيئة الزمن الماضي وما صاحبها من جهل وانعزالية لم تتح للناس فرصة التعليم والكتابة في شتى المجالات، ولكن هذه التجربة رغم قسوتها - أعطت الشباب الحاضر مادة خصبة للكتابة.

فأيام الغوص والبحث عن اللؤلؤ، وما صاحبها من مأس ومشاق تعتبر الآن من أكثر مصادر الإلهام بالنسبة لكتاب القصة، فهي صفحة خالدة من تاريخنا وعنوان بارز لنضالنا ضد الفقر وظروف الحياة الصعبة المضنية، إن الجيل الماضي الذي قاسى الأهوال والشدائد من أجل أن يرتاح جيل اليوم، هو جيل يستحق التكريم والتخليد، ولو ببضع سطور في قصص واقعية تروي نضالهم، وتذكر الجيل الجديد بما صنعه أجداده.

العوامل التي أثرت على أدب القصة :

هناك عوامل عديدة أثرت على أدب القصة في الإمارات، وساعدت على إيجاد تكوين خاص لكتابة القصة، ومن هذه العوامل :

— ما يدرس عن القصة في المناهج التعليمية :

تتضمن المناهج التعليمية وخاصة مادة اللغة العربية كل ما يسمو بالفكر الإنساني وينمي حاسة التدقيق الأدبي لدى الطالب، فاللغة العربية غنية وزاخرة بشتى فنون الآداب ومنها فن القصة، وتتضمن كتب التعليم تدريس القصة وعناصرها وأمثلة لها، والتعريف بأهميتها ودورها في المجتمع، وحث الطلبة على كتابتها خلال سنوات الدراسة المختلفة، وقد كان لكل هذا أثره البالغ على الشباب، وخاصة

المهتمين بأدب القصة القصيرة، إذ أطلعته على عناصر القصة وطريقة بنائها، وكيفية رسم الشخصيات وإدارة الحوار ووضع الحبكة القصصية، وهذه كلها أسس لا بد لكل كاتب قصة أن يلم بها فهي القاعدة التي ينطلق منها ليكون كاتب قصة جيداً في المستقبل .

– الكتب والقصص المنشورة :

إن الشباب بطبعه شغوف بالقراءة وحب الاستطلاع، وقد أطلع شبابنا كغيره من الشباب – على العديد من القصص المنشورة خلال السنوات الماضية، وهذه القصص بمختلف اتجاهاتها – وبعضها كان من ضمن مناهج التعليم – ساعدت الشباب على الإلمام الكامل بجوانب نسج القصة، وكذلك اتاحت لهم – من خلال ما تطرحه هذه القصص من قضايا ومشاكل – التعرف على ثقافات وبيئات مختلفة، تشكل مجتمعات معينة مرت بتجارب عديدة، فقد انتشرت في تلك الفترة – وإلى الآن كتابات نجيب محفوظ، توفيق الحكيم – أحمد با كثير – يوسف السباعي – يوسف ادريس – احسان عبد القدوس – أحمد أمين – المنفلوطي – الطهطاوي – ارنست همنجوى – مكسيم جوركي – مي بوسان – فيكتور هيغو – شارلز ديكنز – شكسبير. . . وغيرهم، ولأن كل كاتب له أسلوبه الخاص، فقد راح شبابنا يطالع العديد من القصص يتعلم منها كيف يكتب القصص .

– الاحتكاك بالشعوب :

بالإضافة إلى القراءات المتعددة للقصص العربية والأجنبية المترجمة، فقد تأثر كتابنا بالتيارات الفكرية الموجودة في العالم، فهناك العديد من شبابنا الذين درسوا في مصر وبريطانيا والولايات المتحدة وبعض الدول الأوروبية، وهذه الدول تحوى مكتباتها على المئات من المؤلفات القصصية ذات الاتجاهات المختلفة، التي تتيح لقرائها التعرف عليها من قرب والتعايش معها، كذلك الاحتكاك بالشعوب والإختلاط بالناس يترك أبلغ الأثر في النفس، فلكل شعب ميزات خاصة وثقافية

معينة ، والشعوب تعتبر بحق كتابا مفتوحا كل من يدخله يقرأ ما فيه بكل وضوح ، فهو مرسوم على الوجوه ، أو مزرورع في الأعماق التي تفيض مشاعر وأحاسيس ، لذا فكثير من شبابنا ممن درس في الخارج ، تأثر بالتيارات الفكرية التي وجدها منتشرة في الدول التي درس بها ، سواء في الكتب أو في المعاشة .

— الموروثات الشعبية :

لا أحد يستطيع أن ينكر أن الواقع المعاش والفكر الموروث له تأثير كبير على فكر وآراء الكتاب ، لذا تأثر كتابنا كثيرا بالتقاليد والعادات الموروثة منذ عشرات السنين ، كما تأثر كتابنا بالقصص والأحازي التي تسردها الجدات والأمهات والتي تتحدث عن بطولات الأجداد وعن بعض الشخصيات الشعبية ، وعن الجن والعفاريت والكائنات الخرافية ، أو اقتبس منها بعض الشخصيات الوهمية ، التي يعرفها الجميع منذ الصغر ، مثل أم الدويس وبابا درياه والطنطل ، وكانت أسماء تدخل الرعب في قلوب الأطفال ، وذلك لمنعهم من مغادرة المنزل بمفردهم .

كما تأثر كتابنا بأبطال السير الشعبية كعنترة بن شداد ، وأبو زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن وغيرهم ممن يمثلون البطولة والشجاعة .

— الدين الإسلامي :

لا يمكن أن يختلف اثنان على مدى التأثير العظيم الذي أدخله الاسلام على الناس قديما وحديثا ، فيما احتوى من تعاليم وعقائد ، أخرج الناس من الظلمات إلى النور ، واشتمل القرآن على الكثير من قصص الأنبياء والأمم الغابرة والتي أوردتها الله سبحانه وتعالى للظة والعبرة والتفكير .

والقرآن العظيم منبع ثر للغة العربية والتعابير الرائعة ، لذا فتأثيره على كتابنا يعتبر كبيرا ، وتعاليم الإسلام ومبادئه تظهر جلية في العديد من قصص كتاب الإمارات التي توصل الإيمان والعقيدة ، وتدعو إلى التمسك بالفضيلة والأخلاق الكريمة ونبد المبادئ الهدامة والإبتعاد عن المحرمات .

مميزات أدب القصة في الإمارات :

إن أهم ما يميز أدب القصة في الإمارات هو الواقعية، فأغلب كتابنا متأثرون بالبيئة، ومتفاعلون مع معاناة أجدادهم في الماضي، ومعايشون لواقعهم الحاضر لذا فكل القصص التي نشرت تعتبر صورة صادقة لكل الظروف التي ذكرتها. . أى إنها قصص واقعية، فهي إما تصوير لحدث حقيقي، أو نقل حدث مع بعض التحريف نظرا لأن أبطال القصة ما زالوا أحياء، أو أن ضروريات القصة تتطلب ادخال بعض التعديلات، فبناء القصة لا يستلزم نقل الواقع حرفيا.

كما ان غالبية القصص تكون ذات هدف ومغزى، وتدعو إلى الفضيلة، والسعى من أجل تأصيل القيم الإسلامية التي تحمي المجتمع من الانحراف والسقوط في الهاوية.

كما لجأ بعض الكتاب إلى استخدام الرمز في قصصهم لأسباب خاصة، وان لم يغرقوا في الرمز كثيرا، كما يتبع أدباؤنا أسلوب السرد القصصي.

القصة القصيرة والتغير الاجتماعي :

نستطيع القول ان العوامل التي ساهمت في التغير الاجتماعي في مجتمع الامارات يمكن حصرها وبشكل أساسي في عاملين : الاقتصاد، والتعليم، اضافة إلى عوامل أخرى ساهمت بشكل أو بآخر، إلا أن الاقتصاد وما تم في هذا المجال من تحولات جذرية، سارعت في عملية التغير الاجتماعي، ونجد أن مجتمع الإمارات قد انتقل خلال فترة وجيزة من مجتمع تقليدي في مناشطه الاقتصادية، ومن الدول الفقيرة التي تعتمد في مشاريع التنمية على مساعدات الدول العربية الأخرى، إلى دولة ذات مدخول يقدر بالمليارات. نتيجة لتصدير النفط بكميات تجارية، بل إنها تعتبر من الدول التي يصل دخل الفرد فيها إلى ما يزيد عن ١٤ ألف دولار سنويا. هذه الطفرة الاقتصادية نجمت عنها تغيرات عديدة في المجال الاجتماعي، فقد كان من نتائجها المباشر تحسن جذري في مستوى المعيشة، اضافة لذلك فتحت المجال

للسلطة السياسية للقيام بوضع تصورات تنموية شاملة على مستوى الإمارات، ومنها التوسع في قطاع التوظيف في المؤسسات الاتحادية، ومع بروز مؤسسات الدولة المتمثلة بالوزارات الاتحادية، اتبحت فرصة العمل للعديد من المواطنين للانخراط في هذه الوزارات، مما يعني وجود دخل شهري ثابت لقطاع كبير من المواطنين، إضافة إلى وجود مجال للعمل التجاري ضمن المشاريع التي طرحت في مجال التنمية، مما أدى في نهاية المطاف لأحداث نقلة اجتماعية في المجتمع التقليدي. فمع تلك المتغيرات حدث الإنفتاح على العالم الخارجي، هذا الانصال مع العالم الخارجي شمل كافة أوجه الحياة، ومن ضمنها الانفتاح الثقافي على الثقافات العالمية والعربية.

ان التحولات من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الدولة، بمفهومها الحديث نجم عنه العديد من المشكلات سواء كان ذلك في المجال الاجتماعي أو السياسي أو الإقتصادي، كل تلك الظروف انعكست على الانسان بشكل جعله يصارع ذاته بين قيم ما قبل النفط، والمجتمع الجديد بعلاقاته الاجتماعية الجديدة، وبمعنى آخر بين قيم المجتمع التقليدي المحافظ إلى حد ما، والمجتمع الحديث بقيم تكاد تكون ذات صبغه رأسمالية، فردية، والتعامل مع مؤسسات جديدة، هي الدولة، بدلا من النمط القديم من السلطة، ولعل كتاب القصة القصيرة في الإمارات يعبرون من خلال تلك القصص عن ذلك الصراع الداخلي الكامن بين القيم القديمة وقيم المجتمع الجديد.

— الفصل الثالث —

التطور التاريخي لفن القصة القصيرة في الإمارات

لم يؤرخ أحد إلى الآن للأدب في دولة الإمارات العربية المتحدة، وهذا الأمر طبيعي لعدم وجود تلك الكثافة الأدبية وذلك الزخم الثقافي الذي يسمح لأي مهتم أو ناقد أو دارس بتناول هذه القضية بالدراسة والبحث والتحليل والتاريخ والنقد، فعمل أدبي هنا وآخر هناك لا يخلق حركة أدبية، والمقصود بها تلك الحركة التي تحمل في نبضها الكثير من العطاء والإبداع، وبالتالي الكثير من التيارات والأفكار والمضامين

والأشكال، وقدرة كل تلك المسائل، على إثارة الجدل والسؤال والنقاش والتي تشكل حركة فعالة ضمن حياة ثقافية شاملة غنية ومتدفقة، وهذه لا تتأسس إلا عبر مسيرة المجتمع في نموه وتطوره وصراعه من أجل الأفضل والأسعد والأرحب، من أجل المستقبل.

وكل ما سبق ذكره، رغم ذلك، لا يلغي وجود الجنين في أحشاء هذا المجتمع، لا يلغي وجود هذا التشكل، أو محاولة التشكل والتأسيس لحركة أدبية، ولذلك فقد ظهرت بعض الاجتهادات والمقالات التي حاولت في حدود ما توفر لكتابتها من معلومات، أن ترصد بعض الأعمال التي نشرت في الصحف والمجلات أو في كتب ومجموعات، وحاولت هذه الكتابات إعطاء دلالات وخلفيات للأعمال المنشورة بما يشبه النقد. وحاولت تصنيفها وابداء الرأي الفني فيها، وكانت القصة، موضوع هذا الحديث، من ضمن الأعمال التي لامستها بعض الكتابات، لكن هذه الكتابات وهي قليلة للأسف لم تستطع أن تفلت من أسار الانطباعية الشخصية ومن تأثير اللحظة الوقتية والمؤقت، وبعيدا عن مجمل مؤثرات الحياة الثقافية والاجتماعية، والتي بالتأكيد لها الدور الأكبر والأهم والحاسم في صياغة الأدب، والقصة خصوصا واتجاهاتها وأشكالها تظل أية رؤيه لمسألة الأدب عموما رؤيه قاصرة تجزئية وتنقصها العلمية والموضوعية.

ولعل الملتقى القصصي الأول هذا الذي نشارك جميعا في أعماله يكون بداية خير، وبداية حقيقة للإهتمام بهذا الفن من جانب، ولتناوله تناولا علميا يثرى بالحوارات والنقاش، وبشكل اضافة جادة وحقيقية للإلمام بالقصة في الإمارات، وهي ناشئة لا شك، من كل جوانبها، تاريخا وفنا ولغة وتطورا. وهذه الدراسة أوشبه الدراسة، الموضوعية هنا لا تدعي الإلمام الشامل بالمعرفة ولا تقدم نقدا أدبيا فنيا لهذه القصة، وإنما هي مجرد محاولة متواضعة لرصد فترة زمنية ظهرت فيها القصة واستمرت، محاولة لتأريخ ظهور هذا الفن في الإمارات ومن ثم تطوره مع محاولة ربطه بالأسباب والمؤثرات الداخلية والخارجية التي سمحت ببروز فن حديث كفن القصة، رغم أن هذه المحاولة، وهو اعتراف صريح، فاتها كثير من المعلومات

وصادفها كثير من العقبات في الحصول على مثل هذه المعلومات، لكنها محاولة تكتسب مشروعيتها من باب الإقتناع التام بضرورة تسجيل بدايات بروز هذا الفن وربطه بمجمل المتغيرات الثقافية والاجتماعية، ليكون هذا التسجيل هو الأرضية الصلبة التي يمكن أن تقف عليها أية دراسة أدبية للقصة في الإمارات مستقبلا من جانب ومن جانب آخر ليكون حافزا لدراسات وبحوث أخرى حول هذا الموضوع.

منطقة الخليج العربي عرفت هذا الفن كما عرفت أشكال الفنون الأخرى كالشعر الحديث والمسرح والتشكيل متأخرا بالمقارنة مع الدول العربية الأخرى، كمصر وسوريا والعراق ولبنان وفلسطين وغيرها وذلك للظروف السياسية التي مرت بها تلك الدول، وهي التي تحررت من الاستعمار المباشر، وقامت فيها حركات نهوض وتنوير وتحرر دفعت المجتمع قدما إلى الأمام، ومن ثم الثقافة، وأدت إلى الاتصال المبكر مع دول العالم وثقافتها، فأخذت منها وتأثرت بها في بعض أشكال الثقافة، ومع وجود واقع اجتماعي وسياسي واقتصادي يختلف نوعا ما عن واقع ما قبل التحرر والاستقلال وجدت أشكال الثقافة الحديثة مجالها وفرصتها للتعبير عن واقعها الجديد المتحرك والمتفاعل داخليا وخارجيا على السواء. مما أدى إلى ارتفاع وانتشار التعليم والانفتاح الحضاري والثقافي وإلى إيجاد وتطور المؤسسات وأنماط من الإنتاج المتقدم عن مراحل سابقة وبالتالي إيجاد نوع من الفرز الاجتماعي تبلور في كثير من الدول، فظهرت اتجاهات فكرية متضادة ومتناقضة ومتصارعة، وكان لكل اتجاه أساليبه ومضامينه فيما يخص الفن والرؤيا بشكل عام، وتم التعبير عن هذه الأفكار بأشكال متعددة، وتطور الفن ومنها القصة، في خضم الأفكار الجديدة الحية، والمتطورة الساعية إلى تحقيق حلم الإنسان في الحرية والعدالة والمضادة للأفكار القديمة الثابتة والسائدة.

أما دول الخليج العربي، فهذه الظروف لم تخضعها إلا بعد أن قطعت كثير من الدول العربية شوطا في مجال البناء الاجتماعي والثقافي، فكان أن عزلت هذه الدول طويلا، وظلت جامدة، ولم تبدأ حركة المجتمع فيها إلا بعد أن بدأت حركات التحرر ونجاحها خاصة ثورة يوليو تموز ١٩٥٢ في مصر والتي خرجت إلى العالم العربي

بنظريات جديدة وبمقولات استطاعت أن تجمع حولها الشعوب العربية كمقولة القومية العربية، مع الأخذ في الاعتبار عامل مهم آخر بالنسبة لدول الخليج هو عامل النفط، الذي غير، بل هز المجتمع القديم.

الكويت والبحرين، كان لهما السبق في الدخول إلى ميدان الحراك الاجتماعي، وكان وراء ذلك إلى جانب موقعهما الجغرافي القريب من بلدان تحركت سياسيا واجتماعيا كالعراق وإيران، ظهور البترول مبكرا فيهما، فمع تدفق الثروة ونيل الاستقلال والاتصال المبكر أو التأثر بالمتغيرات المستجدة في العالم العربي لا سيما في العراق القريب منهما، تطورت الحياة الاجتماعية والوعي الاجتماعي بالتالي في هذين المجتمعين العربيين، وانتشر التعليم، وظهرت حركات وطنية واجتماعية وإصلاحية دفعت بالحياة السياسية والثقافية دفعا إلى الأمام، وهكذا فإنه ليس غريبا أن تظهر القصة في كل من الكويت والبحرين مبكرا إذا ما قورنت بدول خليجية أخرى كالأمارات وقطر وعمان، وليس غريبا كذلك أن تتطور أشكال الفنون الأخرى فيهما كالشعر والمسرح والتشكيل والموسيقى مع اعتبار نسبية هذا التطور بين فن وآخر وبين البحرين والكويت، وهذا التطور في الفن نتيجة لتطور الطرف السياسي والثقافي وكشواهد على هذا التطور الذي أصاب وحظيت به كل من الكويت والبحرين ظهور تجربة البرلمانات والحياة الديمقراطية والنقابية ومؤسسات الشعب، والصحف وغير ذلك، للمزيد من هذه المعلومات حول ظهور وتطور القصة في الكويت والبحرين يمكن الرجوع إلى الدراسة الكبيرة والقيمة التي وضعها الناقد البحريني إبراهيم عبدالله غلوم بعنوان «القصة في الخليج العربي - الجزء الأول - الكويت والبحرين» والصادرة عن مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة.

الأمارات ظلت حبيسة العزلة الحضارية زمنا طويلا حتى منحها الاستقلال وقيام دولة الاتحاد، وقبل ذلك سارت عجلة التطور فيها ببطء شديد إن لم تكف العجلة صفرا، وكانت أشكال الإنتاج الاقتصادي فيها بدائية. غوص على اللؤلؤ، صيد سمك، رعي، بعض الزراعة والتجارة المتخلفة هناك ما يشبه الاقطاع (الغوص) وما يشبه المشاعة البدائية (حياة البادية والقبائل) وما يشبه الإنتاج الزراعي

البسيط مع شيء من التجارة والسفر، كل ذلك في ظل أوضاع اجتماعية متخلفة ثقافيا وفكريا، وهذا الوضع الخليط كان مرتبكا ومربكا، على المستويين والصعيدين الاجتماعي والثقافي، ولولا بعض التعليم الذي أصاب المنطقة بشكل معقول بعد المد القومي على أيدي البعثات التعليمية من مصر والتي صرفت عليها الكويت خاصة في الستينات لقامت الدولة من دون أن تجد من بين أبنائها متعلما واحدا، لذلك لم تشهد الامارات أيا من أشكال الفنون الحديثة إلا بعض الرقصات الشعبية والمواويل البحرية والشعر الشعبي، وهذه الأشكال كانت صادقة ومعبرة عن واقع الإنسان ومعاناته وحياته بسبب ارتباطها المباشر بحياة الإنسان الإنتاجية وهي نتاج لذلك أساسا، أما أشكال الفنون الأخرى كالمسرح والحديث كالقصة والرواية والتشكيل فلم تظهر منها إلا أعمال نادرة ومتأثرة بجهود الاتصالات الفردية مع الخارج وفي وقت لاحق تماما حيث بدأت الأمية تقل والعزلة تنكسر جدرانها القاسية مع الزمن المتطور الذي دفع بالراديو إلى المنطقة وسمح للطائرات وسفن نقل المسافرين بالهبوط والرسو، وللكتب أن تتداولها الأيدي، فمع اقتراب هذا الزمن من السبعينات، أصبح في الإمارات ما يشبه المخاض وقبل ذلك بدأت الانسحابات البريطانية من المنطقة وتهيأت، أو أجبرت، كثير من الدول الاعتماد على نفسها، فكان أن استقلت الكويت مبكرا عن غيرها. ولما اقترب العام ٧٠ كان لابد للإمارات من الاعتماد على نفسها أيضا هكذا نشاء إرادة الامبراطورية التي بدأت تغيب عنها الشمس، وعلى المستوى الشعبي تماما، فإن أحداث الوطن العربي كان لها الأثر العميق في خلق وعي جديد لدى الناس، وعي بشعارات الاستقلال والعروبة والتطور، على الرغم من عدم انتشار التعليم بشكل كبير، فالستينات خاصة كانت عهدا قوميا بالنسبة لصيادي السمك وغيرهم فكيف بالشباب الذين لم تفتحهم أي من خطب جمال عبدالناصر مثلا، أو الاطلاع على نضال شعوب عربية أخرى كالجزار والعراق وغيرها، وهكذا كانت الستينات وجزءا من الخمسينات بداية التأسيس الثقافي والفكري للسبعينات التي شهدت قيام دولة أكدت على هذا التلاحم العربي من ناحية وأجبرت - طالما هي دولة - على نشر التعليم والصحة والثقافة وغير ذلك من أمور انضجت الوعي بشكل كبير.

دفع هذا الوعي التحرري والقومي العربي بمجاميع من الشباب في الامارات إلى الاهتمام بالثقافة، فتأسست الأندية الرياضية مثلا ليس لتهتم بالرياضة وحدها، وإنما بالنواحي الثقافية أيضا، فكل أندية أواخر الستينات في دبي خاصة كانت فيها لجان ثقافية نشطة وفاعلة، ولهذه اللجان نشاطات مثل صحف الحائط ومن ثم نشرات تطبع على «الاستانسل» ومكتبات ومحاولات مسرحية وغنائية وغير ذلك، ومن هنا، فإن محاولات كتابة القصة في الامارات بدأت في أواخر الستينات وبداية السبعينات، بظهور بعض المطبوعات البسيطة كمجلات الأندية الرياضية التي كان يصدرها أعضاء اللجان الثقافية، وهم شباب حصلوا قسطا من التعليم وارتبطوا بحرارة بأحداث العالم العربي وتطورات السياسية، وتأثروا فكريا ببعض حركات التحرر القومية، مثل ثورة مصر، والجزائر واليمن والعراق، وكذلك بروز الوعي الجديد ودخول المجالات الأدبية والثقافية والسياسية إلى البلاد سواء عبر الاشتراكات أو التوزيع المحدود لبعضها، فكان أن ارتاد مجال الكتابة الحديثة عموما، ولو بشكل متواضع، مجموعة الشباب في الأندية الذين بدأوا يكتبون نقدا اجتماعيا وأخلاقيا مباشرا وسافرا للمجتمع الراكذ في صحف الحائط ومن ثم في نشراتهم البسيطة، ومنهم من جرب الإبداع في مجالات الشعر والقصة والكاريكاتير، كخليفة غالب ومن بعده كاظم محمد سعيد (كاريكاتير) وعبدالله صقر أحمد (قصة وشعر) وغيرهم، ولعل عبدالله صقر أحمد كان أول من خطا خطوة في مجال القصة دون غيره في الإمارات، فكتب عددا من القصص القصيرة كقصة (قلوب لا ترحم) المنشورة في نشرة نادي النصر الرياضي في أواخر الستينات، ومن المفيد أن يذكر هنا أنه كانت لعبدالله صقر مساهمات جادة وواعية في الشعر الحر، وقد أصدر بعد ذلك بسنوات قليلة (ربما في العام ٧٣/٧٤) ديوانا يحمل عنوان «اغتراب في زمن مسلوب» ولعل هذا أول ديوان يصدر في الإمارات فيما يختص بالشعر الحديث مضمونا وشكلا، ولعل السبب ذاته كان وراء انتشار هذا الديوان والاحتفاء به، وفشله في الحياة على رضا القارئ العادي الذي لم يكن قد سمع بعد بالشعر الحديث أو الجديد، كذلك أصدر عبدالله صقر - قبل إصداره الشعري المذكور - أول مجموعة قصصية في الامارات بعنوان «الخشب» وعلى حسابه الخاص، ولكن هذه المجموعة لم تصل إلى القارئ حتى الآن،

فقد صودرت وأحرقت لأن موضوعاتها دارت حول الإنكليز بشكل عنيف فغابت عن ذاكرة الناس وكأنها لم تصدر إطلاقاً، حتى تاريخ صدورهما الفعلي لا يعرفه إلا صاحبها فقط، ومع عبدالله صقر أحمد كان لفيف آخر من الشباب قد بدأوا محاولاتهم في نشرات الأندية منهم مريم جمعة فرج التي بدأت الكتابة مبكراً عن غيرها.

استمر الشباب يحررون ويكتبون في نشرات، ثم تطورت إلى مجلات الأندية كالنصر، الزمالك، الشباب، والأهلي، وكانت تدور كثير من الحوارات الجادة والردود في صفحات هذه المجلات، ثم صدرت بعضها من صدور هذه المجلات الرياضية وبعضها بعدها، مطبوعات رسمية أخرى كنشرة (أخبار دبي) التابعة لبلدية دبي، وجريدة (الاتحاد) في العام ٦٨/٦٩، لكن هذه المطبوعات الجديدة ظلت بعيدة عن كتابات الشباب فلم تحظ بمساهمتهم إلا بعد ذلك بسنوات، بعد توقف مجلات الأندية، وبعد قيام الدولة الاتحادية وظهور المؤسسات الإعلامية وغيرها.

ومحاولات عبدالله صقر هي المحاولات الوحيدة المبكرة إلا أنه توقف عن الكتابة جزئياً ثم نهائياً بسبب ظروف عمله والظروف الخاصة به (آخر كتابة له ظهرت في الأزمنة العربية حيث نشر قصة «الأمية») وظهرت بعد عبدالله محاولات أخرى على أيدي مجموعة من الشباب كتبوا جميعهم في فترة واحدة تقريباً (من العام ٧٢ حتى العام ٧٥) وقد حظيت محاولاتهم بالنشر وبشيء من الاهتمام لدى المجلات والصحف وكان هذا أمراً طبيعياً، فمع قيام الدولة وتوفير الإمكانيات ازداد التعليم انتشاراً ووصل إلى مرحلة التعليم الجامعي عن طريق البعثات الدراسية، وكذلك تطورت واتسعت أجهزة الإعلام كالصحف والتلفزيون والإذاعة والمكتبات، وصدرت مطبوعات يومية وأسبوعية وشهرية، كالاتحاد اليومية وأخبار دبي الأسبوعية ومجلة «المجمع» المجلة أغلقت مع إغلاق المجمع الثقافي كله.

ثم حلت ظروف جديدة، تمثلت في حدوث الطفرة الاقتصادية المادية غير المبرجة والتي عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة وغير حديثة في الوقت نفسه، حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون وسمح هذا الانتقال أو هذا التحول إلى حدوث تغييرات سريعة، فإذا

بالعلاقات الاجتماعية القديمة تتصدع، ومن ثم تنكمش وتضمحل وتتلشى، لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة واللهاث والفردية، فالثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء، دون بذل أي جهد إنتاجي حقيقي، وعملت هذه القفزة أو هذه الطفرة المادية على القضاء على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وأحلت محلها الوظائف الإدارية والمساعدات الاجتماعية وفرص التعليم والتجارة الحرة، أي علاقات اجتماعية جديدة أفرزت جوا فكريا جديدا سماته روح التنافس التجاري وأخلاق الوظيفة الإدارية وسلوكيات المتعلم الجامعي والتزعة الفردية الطموحة، وهكذا فإنه مع وجود الدولة برزت المؤسسات الخدمية والإعلامية والاقتصادية، وتطورت أشكال المواصلات والاتصال، واتسع التعليم، وصارت البلاد قريبة جدا من العالم الخارجي القريب والبعيد على حد سواء، مما سمح لجيل الاتحاد بالاطلاع الكثير على تجارب وحضارات وفنون الشعوب الأخرى، ونتيجة لهذه الظروف الجديدة واتساع نشاط الإعلام (صحف - تلفزيون - إذاعة - اتصالات - مكاتب - نواد) ظهرت محاولات أخرى في مجال كتابة القصة القصيرة والرواية هذه المرة أيضا، وقد نشرت معظم هذه المحاولات في مجلة «أخبار دبي» ومجلات الأندية التي تطورت في هذه الفترة فظهرت محاولات علي عبيد علي ومنها على سبيل المثال قصتنا (الجزء)، (ضحية الطمع) ولعلي كتابات عديدة في القصة (وكتابات مظفر الحاج مظفر - مثل قصص «الجحيم»، «هذا هو الحب»، «ليل بلا آخر» ومحمد علي المري ومن قصصه «يوم في حياة موظف صغير»، «عابر سبيل»، وكتابات عبدالعزيز خليل مثل «من أجل ولدي» وكتابات عبد الحميد أحمد مثل «الفرار»، «خلف الباب المغلق»، «ذات العيون القتالة» وغيرها، وقد نشرت هذه النتاجات في الفترة من ٧٢/٧٥. أما عن الرواية فلعله قد صدرت خلال هذه الفترة رواية راشد عبدالله (شاهنده) وكتب محمد غباشي روايته «دائما يحدث في الليل» عام ٧٤ ولم ينشرها إلا لاحقا في مجلة «الأزمة العربية».

وقد تأثرت معظم هذه القصص بنمط القصة التقليدية في البناء الفني وكانت تجنح جميعها إلى الرومانسية، إذ كانت تمتلئ بالبكاء والحزن ومشاعر الأسف والندم

والخفية، وكانت أغلب موضوعاتها تدور حول هموم اجتماعية كغلاء المهور وزواج الصغيرات، وإجبارهن أحيانا على ذلك من الكهول الأثرياء، وعدم احترام إرادة الفتى والفتاة في اختيار شريك وشريكة الحياة، وما إلى ذلك من مواضيع تكشف من جانب عن مشاعر الخيبة والفشل، لاسيما فيما يتعلق بعاطفة الحب عند الشباب، ومن جانب آخر عن المشاكل الجديدة والروح الجديدة التي بدأت تظهر سماتها في مجتمع النفط الجديد، حيث اختفت مظاهر العلاقات القديمة البسيطة والعفوانية وحلول علاقات المصالح والنظرة المادية التي بدأت تسود المجتمع، وكانت قصص هذه الفترة تقريرية تماما ومباشرة، وتعتمد الصياغة على السرد اللغوي والمطول أحيانا، بل إن بعض هذه القصص كانت خطابية وتتجه إلى القارئ بالخطاب المباشر وتنتهي أحيانا بالنصيحة المباشرة.

بعد هذه الفترة، أى بعد العام ٧٥ وحتى العام ٧٩ - للمم المزد من الكتابات القصصية، فقد توقف من وردت أسماؤهم أنفا عن الكتابة لظروف الدراسة في الخارج ولم تظهر أسماء جديدة، ولعل هذا يرجع إلى أن الفترة المذكورة شهدت سباقا محموما في مجتمع الدولة نحو البناء والإنشاء واللهات وراء المال، مما غيَّب كثيرا الاهتمام بالنواحي الثقافية. وقد شهدت هذه الفترة نشوء وتوسع البناء والتجارة بشكل أكبر، وبالمقابل ضُمور الثقافة الجادة، فإذا بالمجتمع «يتنفخ» بالمباني والعقارات والوكالات والأسواق والبضائع، فحتى الذين عادوا من الدراسة بالخارج بسنوات بعد ذلك، انتهوا من همّ الكتابة ليدفونوا قدراتهم ومواهبهم وملكاتهم الأدبية في ادراج المكاتب الوظيفية، وكانت وتيرة الحياة اللاهثة سريعة إلى درجة لم تسمح بظهور المزيد من الكتابات في هذا المجال، ولولا عمل وحيد وأعمال أخرى قليلة جدا ومتفرقة ظهرت في هذه الفترة لا يمكن إهمالها عند دراسة ظهور وتطور القصة في الإمارات، إذ ظهر في هذه الفترة من الأعمال القليلة مجموعة «الشقاء» القصصية وضعها القاص علي عبد العزيز الشهران فور عودته من الخارج بعد أن أتم دراسته الجامعية، وكانت قصص الشهران تدور حول فترة ما قبل الاتحاد موضوعا، وتتناول هموم الإنسان في المنطقة أيام الغوص وصيد الأسماك. وكان الشهران بهذا يؤكد انتماءه

الفعلي كمضمون للجيل الأول رغم انتهاء مجموعته زمنيا بهذه الفترة، أي بوقت صدور مجموعته، مما يعزز القول حول ان ظهوره في هذه الفترة كان استثناء غير عادي، ومن الأعمال الأخرى القليلة كانت قصص بسيطة لإسماعيل شعبان على وعبد القادر أحمد نور وغيرهما نشرت في «أخبار دبي» و«الأهلي» الجديدة بعد إغلاق «المجتمع» وكذلك كان هناك عمل لمحمد ماجد السويدي صدر قبل عام ٧٩، هو أقاصيص تقرب إلى الخواطر جمعها في كتابه «دانه يا بحر دانه».

تلك كانت مرحلة البدايات ومرحلة امتداد البدايات لكن متى كانت البداية الحقيقية لنشوء فن القصة الحديثة في الإمارات؟ أو بالأصح لوثوب هذا الفن وتطوره وتكرعه كفن في حياتنا الأدبية والثقافية؟.

العام ١٩٧٩ كان عاما حاسما ليس بالنسبة لفن القصة القصيرة وحده، بل بالنسبة للشعر الحديث والمسرح والتشكيل وغيرها، وبشكل عام فإن هذا العام بدأ مرحلة ثقافية واجتماعية جديدة لا زال عطاؤها مستمرا إلى الآن، فما الذي جرى في هذا العام وقيله؟

قبل عام ٧٩ وكردّ على سمة الاستهلاك وحياة الخمول والجمود الثقافي ومع عودة كثير من الخريجين من دراساتهم الجامعية إلى أرض الوطن، تشكلت حياة إجتماعية وثقافية لا تخلو من الوعي الإجتماعي المضاد للوعي وللثقافة السائدة، وتأسست كثير من الجمعيات الثقافية والمهنية كبداية لطبيعية للأندية الرياضية، التي أهملت الجوانب الثقافية لحساب الرياضة، بعكس ما كانت عليه في السابق، حيث شهدت حراكا ثقافيا لا بأس به وشهدت ولادة قصاصين من بين جذرائها، وهم رياضيون أيضا، كعبد الله صقر ومظفر الحاج وعبد العزيز خليل وغيرهم، ففي هذا العام وقيله، شعر الشباب الخريجون بخاصة بضرورة أن يكون لهم دور ما في حركة المجتمع وكدفاع عن وطنيتهم وثقافتهم وكرد على أجواء المال والتجارة والركو الثقافي هياوا لخلق أجواء جديدة تعتبر الإنسان محورا وهدفا في عقله وفكره، لا في جيبه فحسب فتأسس النادي الثقافي الإجتماعي في أبوظبي ثم في الشارقة، وكذلك

جميعات مهنية أخرى، وحمل النادي الثقافي (وغيرها من هذه المؤسسات الأهلية) على عاتقه تبني نشاط المحاضرات والندوات والأمسيات والمعارض. وفي غياب فاعلية المؤسسات الثقافية الرسمية، وجدت هذه الجمعيات أن دورها يتطلب إحياء الاهتمام بالثقافة والفكر، وأدركت أن عليها دورا يتلخص في تقويم ونقد الأوضاع الخاطئة، أي تقديم الثقافة النقيض لثقافة التفرقة والقبلية والاقليمية ولثقافة النفط الاستهلاكية والديكورية والمظهيرية ثقافة اخفاء العيوب وطلاتها بألوان زائفة.

كذلك شهد العام ١٩٧٩ صدور مجلة «الأزمة العربية» التي واكبت اهتمام الجمعيات بالثقافة من ناحية، ومن ناحية أخرى قدمت أجل الخدمة لهذا المضمار حيث كرست الثقافة والأدب ضمن اهتمامها السياسي، واعطت الفرصة للأقلام الجديدة كي تعبر عن ابداعاتها الكتابية، ووجهت الأنظار باتجاه الاهتمام ورعاية الشعر الحديث والقصة والنشاط المسرحي والتشكيلي، ثم جاءت جريدتنا (الخليج) و(البيان) بصدورها بعد (الأزمة العربية) بشهور لتهتما بهذا الجانب، وكانت أهمية (الأزمة العربية) في أنها كرست الثقافة في صفحاتها، مما دفع بالمطبوعات الأخرى والدوريات إلى الاهتمام بهذا المجال الحيوي، بعد أن كان لا يحسب له أي اهتمام، وساعد هامش الحرية الذي اتسع منذ العام ٧٩ على طرق مواضيع ومجالات في الفكر الجديد على المنطقة وعلى وعي الناس، فبدأت تظهر انبثاقات حديثة بالنسبة للقصة والشعر على مستوى المضمون والشكل على السواء، وعلى مستوى تقديم أسماء جديدة بدأت تخوض غمار هذا الفن بشكله الحديث، بعد أن كانت تتلمس خطاها في الكتابة الأدبية البسيطة على مستوى الخاطرة وغير ذلك. ولعبت هذه المطبوعات الجديدة وعلى رأسها (الأزمة العربية) والتوجهات الجديدة الواعية دورا في تأكيد مسألة الابداع والحرية في الابداع وفي دفعه إلى الأمام. عبر الحوارات والنقاشات واتاحة مسألة النشر بشكل أكثر حرية من الفترة السابقة، وللتدليل على ذلك يمكن الإشارة إلى تطور المضامين عن المضامين والطروحات التقليدية التي كانت عليها قصص المرحلتين الأولى والثانية، هذا إلى جانب تطور الشكل الفني للقصة، فكان من اهتمام القصة الجديدة في الامارات، قصة هذه المرحلة، التأكيد على المضمون

الاجتماعي الانساني، كحرية الانسان ومبدأ العدالة والمساواة وكشف الزيف والخلل الكامن في بنية المجتمع النفطي نتيجة لتطوره العشوائي الهش وسطوة حالة النفط وهيمنتها على مصير الانسان وسلبية مقومات فكره وتزييف وعيه الحضاري، وبدأت الأدب، والقصة، ينتقد الأوضاع السائدة ويتناول السلبيات والتناقضات والصراعات التي أفرزها النفط وأكد في ثناياه على حتمية وضرورة التغيير وانتصار القضايا الأساسية للانسان كما أكد هذا الأدب، والقصة خصوصا، على هوية الانسان العربي في المنطقة المهددة بالانقراض والذبول، كما تطور في هذه المرحلة الشكل الفني للقصة ليواكب المضمون والوعي الجديد، فالقصة لم تعد تلك التقليدية المتكئة على أركان المدرسة القديمة (بداية - عقدة - حل) لقد تم تجاوز ذلك إلى خوض غمار التجربة الابداعية المطلقة، بعيدا عن أسس التقليد وجمود القديم، وقد حاولت القصة ولا تزال، كسر الشكل الفني القديم وتناول الموضوع من سياق حديث لا يعترف كثيرا بالقيود الأسلوبية واللغوية والبنائية والقديمة. أخذت القصة تجرب أشكالا جديدة، رغم أن الطابع العام الذي يصنع معظم قصص الامارات في هذه الفترة هو الواقعية بشتى أشكالها، وشهدت الأعوام ٧٩ إلى الآن استمرار القصة كنوع أدبي هام وتكريسه في الحياة الأدبية، فصدرت مجموعة من المجموعات القصصية الجديدة كمجموعة محمد حسن الحربي (الخروج على وشم القبيلة) ومجموعة عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش) ومجموعي عبدالرضا السجواني (ذلك الزمان) و (ذلة العزاري) . . . رغم تخلصها شكلا ومضمونا. ومجموعات محمد المر (حب من نوع آخر)، (الفرصة الأخيرة) و(صداقة) (رغم تقريريتها التسجيلية وسطحيتها) ومجموعة ليلى أحمد (الخيمة والمهرجان والوطن) إلى جانب روايتي علي أبو الريش (الاعتراف) و(السيف والزهرة) إلى جانب عدد كبير من النتاج القصصي نشر ولا يزال في الدوريات والصحف والملاحق، وهي نتاجات تتجاوز وتتفوق كثيرا على ما سبقها، ولعلها أيضا تتفوق على الكثير من النتاج المنشور في مجموعات، كقصص مريم جمعة فرج وسلمى مطر سيف وأمينة عبدالله بوشهاب وسعيد سالم الحنكي وليلى أحمد وغيرهم.

ملاحظات عامة :-

١ - بناء على ما سبق يمكن واقعيًا تقسيم المراحل التي ظهرت فيها القصة وتطورت إلى :-

أ - أواخر الستينات وبداية السبعينات (من ٦٨ - ٧١) ظهور القصة على يد الرعيل الأول مثل عبدالله صقر أحمد.

ب - من ٧٢ - ٧٥ استمرار القصة وظهور رواد آخرين مثل مظفر الحاج وعلى عبيد ومحمد المري وعبدالعزیز خليل وعبدالحميد أحمد.

ج - من ٧٥ - ٧٩ فترة ضموثقافي، واكمه ضموثقافي، ولم تظهر إلا أعمال قليلة منها قصص علي الشرهان والسويدي وغيرهما قليل.

د - من ٧٩ - الآن . . . تطور القصة وتكريسها في الحياة الأدبية والثقافية، ووثبتها باتجاه الحداثه والواقعية.

٢ - صادفت هذه المحاولة للتأريخ ولتوصيف القصة في الامارات عقبات منها فناء المصادر القديمة وعدم وجودها، مثل مجلة (اخبار دبي) ونشرة نادي النصر، التي أحرقت بالكامل ضمن الأوراق الثقافية الخاصة بالنادي عند انتقاله من المقر القديم إلى المقر الجديد . . .

ولذلك فإنني أدعو المهتمين وعلى رأسهم اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، إلى المسارعة للحصول على هذه المصادر وغيرها، ومحاولة وضع التاريخ الحقيقي للقصة وتطورها، وبدقة أشمل مما ورد في هذه الدراسة المتواضعة.

- الفصل الرابع -

كتاب القصة في دولة الامارات

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| ١ - عبدالله صقر أحمد | ٦ - مريم جمعه فرج |
| ٢ - عبدالحميد أحمد | ٧ - عبدالرضا السجواني |
| ٣ - محمد المر | ٨ - سلمى مطر سيف |
| ٤ - محمد حسن الحربي | ٩ - علي محمد راشد |
| ٥ - علي عبدالله أبو الريش | ١٠ - علي عبدالعزيز الشرهان |

- ١١ - أمينة عبدالله بوشهاب
 ١٢ - سعاد العريمي
 ١٣ - ليلى أحمد
 ١٤ - هالة حميد معتوق
 ١٥ - محمد ماجد السويدي
 ١٦ - سعيد سالم الحنكي
 ١٧ - ابراهيم مبارك
 ١٨ - يوسف الخاطر
 ١٩ - علي عبدالله فارس

الأديب : عبدالله صقر أحمد

يعتبر من الأوائل في مجال كتابة القصة القصيرة في الامارات، فقد نشر العديد من قصصه في مجلة أخبار دبي ومجلة الأهل، كما نشر عام ١٩٧٥ مجموعته القصصية الأولى بعنوان «الخشب» وهي أول مجموعة قصصية تنشر في دولة الامارات.

و«الخشب» تضم ٩ قصص قصيرة هي :-

١ - في الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار.

٢ - السقوط.

٣ - نشوة وسط اضطراب لعالم يموت.

٤ - الحفلة.

٥ - المغني الشهير.

٦ - الزوبعة.

٧ - حلم اليقظة والاعتراب.

٨ - لحظة التفاوت الزمني حينما تكون الأشياء المعتادة أسطورة.

ومن قراءة هذه المجموعة القصصية يمكن تبين بعض من مظاهر التغير الاجتماعي في فترة أوائل السبعينات وضمن مرحلة التحولات الأولى بعد قيام دولة الامارات، وفي فترة الانتعاش الاقتصادي الذي ساد بشكل ملحوظ.

الأديب : عبد الحميد أحمد

بدأ عبد الحميد أحمد في خوض مجال القصة القصيرة منذ أوائل السبعينات

وذلك خلال نشرة لقصصه القصيرة في مجلتي (أخبار دبي - ومجلة الأهلبي)، ثم بدأ ينشر قصصه بشكل مكثف في مجلة الأزمنة العربية.

نشر عبدالحميد أحمد مجموعتين قصصيتين هما:-

١ - السباحة في عيني خليج يتوحش (١٩٨٢) وقد ضمت ١٢ قصة قصيرة.

٢ - اليبدار (١٩٨٧) وقد ضمت ١٠ قصص قصيرة.

وعبدالحميد أحمد مستمر في نشر قصصه في مجلة شئون أدبية وغيرها، وهو الآن

نائب رئيس اتحاد كتاب وأدباء الامارات.

- ترجمت بعض قصصه القصيرة إلى اللغة الانجليزية.

الأديب محمد المر

أصدر الأديب محمد المر ابتداء من عام ١٩٨٢ تسع مجموعات قصصية، وفيما

يلي اسم كل مجموعة واسم قصصها:-

أولاً: حب من نوع آخر، صدرت عام ١٩٨٢: تحوي هذه المجموعة ١٦

قصة قصيرة هي:

١١ - السكرة والفكرة.

١ - حب من نوع آخر.

١٢ - حوار.

٢ - العروسة.

١٣ - فوق وتحت.

٣ - الشمس والنقطة السوداء.

١٤ - ستة.

٤ - عفراء.

١٥ - عبدان.

٥ - ملل.

١٦ - الأيام الجميلة.

٦ - عبود أمريكياني.

٧ - الأب والابن.

٨ - لصوص.

٩ - حلم جميل.

١٠ - القرطاسة البيضاء.

ثانيا : الفرصة الأخيرة :-

وقد ضمت هذه المجموعة التي صدرت عام ١٩٨٣ (١١) قصة قصيرة

هي :-

- ١ - الفرصة الأخيرة .
- ٢ - من فوق .
- ٣ - خروج .
- ٤ - العاشق .
- ٥ - أيام حارة .
- ٦ - يوميات كثيبة وغريبة .
- ٧ - ماذا قال وراذ قبل أن يموت .
- ٨ - جنسية .
- ٩ - رسالة حب .
- ١٠ - السر .
- ١١ - فيديو .

ثالثا : صداقة :

صدرت عام ١٩٨٤ ، وقد ضمت ١٥ قصة قصيرة :

- ١ - صداقة .
- ٢ - الغربة .
- ٣ - يأتي الموت وتأتي الحياة .
- ٤ - الأفيون والحب .
- ٥ - عنتر .
- ٦ - لماذا ضربت فطوم الورد جارتها .
- ٧ - مشكلة وحل .
- ٨ - عمك كان شاعرا .
- ٩ - يوم في الأسبوع .
- ١٠ - عرج السواحل .
- ١١ - قهامة .
- ١٢ - سيقتلونك .
- ١٣ - ست رسائل .
- ١٤ - سهيل عباد الزكرت .
- ١٥ - المستقبل .

رابعا : المفاجأة :

صدرت عام ١٩٨٥ وقد ضمت اثنتي عشرة قصة قصيرة هي :

- ١ - أمسيات على رصيف هاديء .
- ٢ - الزعماء الثلاثة .
- ٣ - أندروجين وأستروجين .
- ٤ - المفاجأة .

- | | |
|---------------------------|-----------------------|
| ٥ - المربوط . | ٩ - نفاقة . |
| ٦ - رحلة هادئة . | ١٠ - السيدة الكبيرة . |
| ٧ - كيف تزوج حمد الغاوي . | ١١ - البيت الجميل . |
| ٨ - زواج بارد . | ١٢ - الحلم . |

خامسا : شيء من الخنان :

صدرت هذه المجموعة عام ١٩٨٥ وقد ضمت ١٢ قصة قصيرة :

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| ١ - دولار وروبية . | ٧ - كلمات . . . كلمات . |
| ٢ - شيء من الخنان . | ٨ - البيسي . |
| ٣ - الصفقة . | ٩ - امتلاء اليد الفارغة . |
| ٤ - العجب والسبب . | ١٠ - ما يقال وما لا يقال . |
| ٥ - صالح . | ١١ - هجرة المحنط . |
| ٦ - أحوال عبود كاتم الصوت . | ١٢ - القرار الخطير . |

سادسا : ياسمين :

صدرت عام ١٩٨٦ وضمت اثنتي عشرة قصة قصيرة وهي :

- | | |
|-------------------|-----------------------|
| ١ - ياسمين . | ٧ - تصميم . |
| ٢ - اللورد . | ٨ - أحوال قلب . |
| ٣ - انتبه لنفسك . | ٩ - قسمة . |
| ٤ - أبو نورة . | ١٠ - لا أحب الأوامر . |
| ٥ - اختلاف . | ١١ - عريس وعروسة . |
| ٦ - سقم . | ١٢ - خله يولي . |

سابعاً : نصيب :

صدرت هذه المجموعة عام ١٩٨٦ ، وضمت ١٢ قصة قصيرة وهي :

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| ١ - متى أرتاح . | ٧ - الشهيد . |
| ٢ - لقاء وحيد . | ٨ - عيون أصفهانية . |
| ٣ - نصيب . | ٩ - رسائل زوجة انجليزية . |
| ٣ - كمنجة . | ١٠ - كلمات للتاريخ . |
| ٥ - اعلان في جريدة . | ١١ - الحاج أمين . |
| ٦ - فتاة وكلب سلوقي . | ١٢ - خمسة آلاف مليون . |

ثامناً : حبوبة :

صدرت عام ١٩٨٧ وقد ضمت ١٢ قصة قصيرة وهي :

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| ١ - حبوبة . | ٧ - متع الليل . |
| ٢ - درجة الحرارة في موسكو . | ٨ - حديث القلب المأخوذ . |
| ٣ - ليلة ممطرة . | ٩ - يحدث أحيانا . |
| ٤ - أسئلة حمدة . | ١٠ - سبع ساعات صداقة . |
| ٥ - تحت المروحة . | ١١ - برونوركس . |
| ٦ - ضباب حولها . | ١٢ - صديقي . |

تاسعاً : مكان في القلب :

صدرت عام ١٩٨٧ وقد ضمت ١٢ قصة قصيرة وهي :

- | | |
|----------------------|---------------------|
| ١ - واقفة وهي تبسم . | ٤ - بومباي والا . |
| ٢ - زيارة . | ٥ - السيدة خواجه . |
| ٣ - عشاء متأخر . | ٦ - مكان في القلب . |

- ٧ - بيب الحب .
٨ - الطاووس .
٩ - دورة دراسية .
١٠ - تصوير عند الغروب .
١١ - ضحك حتى البكاء .
١٢ - أسماك لذيدة .

مما سبق، يتضح لنا أن الأديب محمد المر أصدر خلال ٦ سنوات ٩ مجموعات قصصية ضمت ١١٤ قصة قصيرة.

وتتميز قصص محمد المر بأنها أقرب إلى التسجيلية والتقريرية أو الأخبارية ورغم غزارة انتاجية القصص إلا أن جميع قصصه ذات نسق واحد وتسير على وتيرة واحدة.

الأديب محمد حسن الحربي

- نشر مجموعتين قصصيتين هما :

١ - الخروج على وشم القبيلة (١٩٨١) وتضم ٨ قصص هي :
عصافير الشتاء - إنهم يطاردون العصافير - التقرير - ذلك الجانب الآخر - حالة وفاة عادية - الشارع الخلفي - ولادة في عالم الأسماك - هطيل والعفري .

٢ - حكاية قبيلة ماتت (١٩٨٧) وتضم عشر قصص قصيرة هي :

- انتهت الحفلة .
- قراءة داخلية .
- حكاية عربية .
- مهمة .
- تحولات .
- مليحان والشوكليت .
- قصة عصفورين .
- الموت . . والدخول في المبهم .
- مفاتيح .
- قبلي هذا النهار .

إن محمد الحربي قد حاول في قصصه القصيرة أن يدخلك في الأجواء البدوية في الكثير من الأحيان إلا أنه في نفس الوقت ينقلك إلى أجواء المدينة وعلاقاتها المتوترة

ويعطي صورا سينمائية تفصيلية عن تفشي الفردية ولحظات القلق لدى سكان المدن يعالج قيمهم الاجتماعية وفي عقله الواعي ما زالت تلك الصورة الجميلة عن مرحلة البداوة في المجتمع تلك الصورة التي تؤكد على نکوص لدى القاص لتلك المرحلة وهي تدل على رفض غير معلن للمدينة وعلاقاتها حتى أنك تجد أن القاص قد اختار عناوين مجموعاته القصصية ذات صلة بالبيئة البدوية فنجد «الخروج على وشم القبيلة» وأيضاً «حكايات قبيلة ماتت» وهذا يعكس الجانب النفسي لديه ومدى ارتباطه بتلك البيئة وكأنه يريد بذلك الإيحاء للقارئ عن ارتباطه بتلك المرحلة ولكن في الجانب الرومانسي وهذا قد يعطينا الحق في أن نقول ان الإطار المرجعي للقاص هو تلك المرحلة البدوية التي مرت بها المجتمعات العربية ومنها مجتمع الإمارات الذي يمر بمرحلة النقلة من تلك إلى مرحلة جديدة تتشكل فيها قيم وتقاليد وعادات جديدة قد تكون قاسية في جوانب منها ولكنها أيضاً إيجابية في جوانب أخرى إلا أن المخاض عادة ما ينجم عنه الألم والتوتر وعدم الثبات في الموقف في أحيان أخرى.

الأديب : علي أبو الريش

- من مواليد ١٩٥٦ .
- عضو باتحاد كتاب وأدباء الإمارات .
- نشر حوالي ١٢ قصة قصيرة في مجلة زهرة الخليج خلال عامي ١٩٨٠ - ١٩٨١ .
- نشر العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات المحلية .
- في عام ١٩٨٦ نشر أول مجموعة قصصية هي : ذات المخالب .
- وتتضمن ٩ قصص قصيرة هي :
- ١ - ذات المخالب .
- ٢ - حمار خلفان .
- ٣ - الذئب يهزم العبيد .
- ٤ - الوجه الآخر .
- ٥ - الخوف .
- ٦ - صراصير رغما عن أنف الـ (بيف باف) .
- ٧ - أبو حردان .
- ٨ - الهدية .
- ٩ - الفقاعات .

الأدبية : مريم جمعة فرج

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- تعتبر من أوائل كاتبات القصة القصيرة في الامارات .
- نشرت قصصها في مجلة أخبار دبي — مجلة الأهل — مجلة الزمالك .
- نشرت بعض قصصها في مجلة شئون أدبية التي أصدرها اتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- نشرت أربع قصص قصيرة ضمن مجموعة (النشيد) التي ضمت قصصا أخرى لكل من أمينة أبو شهاب وسلمى مطر سيف .
- تستعد الآن لإصدار أول مجموعة قصصية لها بعنوان «فيروز» .
- «أجد نفسي قريبة من الموضوعات الاجتماعية والمشاكل والنتائج كل هذه تتحول عندي إلى أحداث تثبثق عنها القصص» .

مريم جمعة فرج

ان مريم جمعة فرج من كاتبات القصة القصيرة الأوائل في الامارات، فقد خاضت هذا المجال منذ بدايات السبعينات خلال مساهماتها الكتابية في الصحف والمجلات المحلية، وواكبت التطور الذي أصاب هذا المجال حتى يومنا هذا، وما يميز كتاباتها في القصة القصيرة ذلك الوعي لمعاناة الانسان اليومية، وتلمس ذلك من خلال الشخصيات التي تكون محورا لقصصها القصيرة، وهي كانسانة مثقفة وواعية لما يجري من تغيرات في المجتمع، نجدها تعلن عن ذلك بقولها : «أعتقد بشكل جازم انه كلما ازداد الوعي، ازدادت معاناة الانسان» وتؤكد العبارة السابقة مدى العمق في التحليل الذي يكشف عن شخصية الكاتبة. ومعظم قصص مريم جمعة تؤكد باللمس عن الكيفية التي تحاول الكاتبة أن تكشف عن مكامن اخلل في العلاقات الانسانية في مجتمع الامارات، فهي تتناول قضية التمييز، وهي قضية هامة نجمت عن تلك التحولات التي أصابت المجتمع خلال الحقبة النفطية، فهي في قصة «بدرية» تتناول حياة ضحية من ضحايا التمييز في المجتمع. وهي في نفس الوقت تؤكد على التحولات التي تمت في المجتمع، فمن كان ذا جاه ومال في المراحل السابقة انقلبت حياة احفاده إلى البؤس والفقر نتيجة لعدة عوامل..

الأديب عبد الرضا السجواني

- من مواليد ١٩٥٩ - عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- تغلب على قصصه معاناة الانسان وتعالج قصصه العديد من القضايا الاجتماعية التي مرور بها المجتمع .
- أصدر مجموعتين قصصيتين هما :
- الأولى : ذلك الزمان - صدرت عام ١٩٨٠ ، وضمت ٢٠ قصة قصيرة منها :
دموع الماضي - البحث عن السراب - شريعة البحر - ظمأ ولفح - رماد قلب . . .
وغيرهما .

وهي مجموعة تصور معاناة الناس في الامارات قبل النفط .

الثانية : زلة العذارى - صدرت عام ١٩٨٢ ، وضمت ١٢ قصة هي :

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| ١ - ضحايا الدهر . | ٧ - موعد للرحيل . |
| ٢ - قلوب مظلمة . | ٨ - الحزين . |
| ٣ - اغلال الضمير . | ٩ - الأمنية الضائعة . |
| ٤ - ما بعد الضياع . | ١٠ - حفيدة أفلاطون . |
| ٥ - زلة العذارى . | ١١ - حواء والنصيب . |
| ٦ - صائد الظباء . | ١٢ - حياة معذبة . |

ويتغلب الطابع الاجتماعي على قصص هذه المجموعة .

الأدبية : سلمى مطر سيف

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- نشرت العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات .
- اشتركت بثلاث قصص قصيرة في مجموعة صدرت باسم النشيد ، وضمت قصصا لكل من مريم جمعة فرج وأمينة بوشهاب .
- وقصصها التي نشرت في المجموعة هي :

(النشيد - ساعة وأعود - كلنا نحب البحر)

ان القاصة سلمى مطر سيف قد اتخذت من المرأة رمزا تتناول من خلاله العديد من القضايا الاجتماعية والمشكلات التي يعاني منها مجتمع الامارات ونجد أن معظم قصصها القصيرة تدور حول معاناة المرأة - الانسان في المجتمع ، وقد تتخذ عدة اشكال منها ما يتصل بواقع التمييز الذي يؤكد على استمرار القيم التقليدية والتي تتناقض مع أبسط حقوق الانسان أو تتناول موضوعا متصلا بالتغير الاجتماعي والموقف السلبي لدى قطاع كبير من نساء الامارات منه بالرغم من أن ذلك التغير في صالحهن إلا أن غياب الوعي وتفشي الجهل والأمية له دور في اتخاذ موقف موجه ضد الذات أو بعبارة أخرى ضد مصالهن وانسانيتهن .

إن القاصة سلمى مطر تشد القارئ وتنقله إلى الاجواء التي خلقتها في قصصها بل انها في بعض من قصصها تجبرك على التفكير في ما بين سطورها وحينها للماضي واضح ، خاصة في اللحظات التي تقارن فيها بين الواقع الحالي والماضي . ونجد ان «النخلة وأجواء الغوص والنوخة» من الملامح العامة التي تسود قصصها وهي أيضا تأخذ المرأة كموضوع لقياس التغير الاجتماعي والتطور في المجتمع والذي يؤكد توجه القاصة الذي يتبناه الكثيرون ممن يرون أن وضعية المرأة في المجتمع هو المقياس على مدى تقدم أو تخلف المجتمع المراد دراسته ، وهنا لا بد لنا أن نأخذ بعضا من قصصها القصيرة لقياس ذلك التغير الطارئ على مجتمع الامارات .

الأديب : على محمد راشد

- من مواليد ١٩٥٥ - عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .

- شارك في مهرجان الشعر والقصة الثالث لشباب دول مجلس التعاون - الذي أقيم بالملكة العربية السعودية في سبتمبر ١٩٨٧م .

- نشر أول قصة قصيرة في مجلة الأيام في سبتمبر ١٩٧٢ بعنوان «فتاة على الطريق» .

- نشر العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات المحلية وبعض المجلات العربية .

— أصدر أول مجموعة قصصية له عام ١٩٨٨ بعنوان «نداء الماضي» ضمت ١٧ قصة هي :

- حمدان — صرخة من الأعماق — الباحثون عن لا شيء — وعاش مرتين —
- نداء الماضي — الضريرة — الأيام والذكريات — الصرخة الأخيرة — الدمية — أزمة —
- رجال في محنة — الإطار — رحلة صيد — الصديقان — الامتحان — دنيا جديدة .
- ويتميز كتابه بالحس المرهف ودقة معالجته للمشاكل والقضايا الاجتماعية،
- خاصة النتائج التي ترتبت على الطفرة الاقتصادية التي مر بها مجتمع الامارات .
- كما نشر الاديب ٣ روايات هي :
- جروح على جدار الزمن (١٩٨٢) .
- عندما تستيقظ الأشجان (١٩٨٦) .
- ساحل الأبطال (١٩٨٧) .

الأديب : علي عبد العزيز الشرهان

— مواليد ١٩٥٠ — عضو باتحاد كتاب وأدباء الإمارات، من قصصه المنشورة :

- ١ — خاطرة الزمن الضائع : مجلة الأزمنة العربية : ١ — ٨ / ٣ / ٧٩ .
- ٢ — عاشق الجدار القديم : مجلة الأزمنة العربية : ١١ — ١٩ / ٧ / ٧٩ .
- كما نشر مجموعة قصصية هي :
- مجموعة الشقاء : (١٠ قصص قصيرة) .
- أسماء قصص مجموعة الشقاء :

- ١ — وداعا يا أحبابي .
- ٢ — رحلة في عالم آخر .
- ٣ — الشقاء .
- ٤ — أفراح ما بعد الموت .
- ٥ — الحصاد .
- ٦ — الزهرة تشرق .
- ٧ — الألم والحقيقة .
- ٨ — مأساة حلم وواقع .
- ٩ — حفرة بدون قاع .
- ١٠ — سهرة في أحضان لحظة .

الأدبية : أمينة بو شهاب

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- نشرت العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات .
- اشتركت من أديتين من الامارات في نشر مجموعة النشيد، وقد نشرت بهذه المجموعة ثلاث قصص هي هياج — مهرة، ظهيرة حامية .
- والقاصة تركز في قصصها على مواضيع ذات علاقة بالتحويلات الاجتماعية — الاقتصادية في مجتمع الامارات، والمتصلة بالمرأة والفئات الفقيرة من أفراد المجتمع، وتستخدم دائما نماذج لشخصيات متناقضة : الفقير والغني لقياس مؤشرات التغير في القيم الاجتماعية .

الأدبية : سعاد العريمي

- عضوة باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- نشرت أكثر من ٢٠ قصة قصيرة في الصحف والمجلات .
- من قصصها :
- ذكريات الزمن المفقود — قال لي المعلم — نداء — هكذا بدأت الحكاية —
- اغتراب — الرحيل — طفول — متاهات — احتضار .
- وإلى جانب معالجة الأدبية سعاد العريمي لقضايا المجتمع، فإنها تطرقت أيضا للقضايا العربية ومنها قضية فلسطين، ففي قصة «الرحيل» بينت أوضاع اللاجئين الفلسطينيين في المخيمات .

الأدبية : ليلى أحمد

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الإمارات .
- نشرت العديد من القصص القصيرة في الصحف والمجلات .
- نشرت مجموعة قصصية واحدة بعنوان : الخيمة والمهرجان والوطن، وقد ضمت

هذه المجموعة ١٢ قصة قصيرة هي :

- ١ - كنارة .
- ٢ - الخيمة والمهرجان والوطن .
- ٣ - حشرجة .
- ٤ - المسافة .
- ٥ - تداعيات أول الصباح .
- ٦ - رائحة .
- ٧ - إطار .
- ٨ - الموت في قرية (. . .) .
- ٩ - خدش .
- ١٠ - غبش الحلم .
- ١١ - الرقص تحت رذاذ المطر .
- ١٢ - الولوج إلى ما وراء الجسد .

للى أحمد من كاتبات القصة القصيرة ممن يبرز وعيهم بالقضايا العامة التي يعاني منها الانسان العربي، ويتبلور وعيها السياسي من خلال تسخير قصصها القصيرة لخدمة الهموم السياسية - الاجتماعية، وهي ممن لا يفصل بين ما هو اجتماعي على السياسي أو الاقتصادي وما يؤكد ما ذهبنا إليه مجموعة القصص الصادرة لها بعنوان الخيمة والمهرجان والوطن «ففي تلك المجموعة نجد اهتمامات القاصة واضحة بين الهم المحلي والهم العربي . وهي من الكاتبات اللاتي يحاولن أن يصورن الواقع الحالي للمجتمع من خلال الغوص في العلاقات الاجتماعية السائدة في محاولة لدق ناقوس الخطر الذي يهدد ترابط هذا المجتمع، ولعل قصة «حشرجة» . تلقي الضوء على العلاقات الأسرية في المجتمع المحلي في هذه المرحلة التي تتفكك فيها أواصر العلاقات القديمة المبنية على الترابط بين أفراد الأسرة، على حين أن الواقع الحالي يدفع الأفراد إلى الذاتية والتفوق على الذات، وعدم الاهتمام بتلك العلاقة الانسانية بين الأولاد والبنات والأب والأم .

الأديبة هالة حميد معتوق

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الإمارات .
- نشرت العديد من القصص القصيرة بالصحف والمجلات .
- فازت بعض قصصها بجوائز أدبية في الدولة .

الأديب : محمد ماجد السويدي

- نشر مجموعة قصصية واحدة هي : (دانة يا بحر دانة) (١٩٧٩) وضمت ١٦ قصة قصيرة هي :
- البائع – الاتجاه – بدون عنوان – المزماري – المباراة – القضية – زهور الحلبة – الطوفان – المنعطف – الأقنعة – الدنيا على الخط – صحفي على الباب – والله زمان يا سلاحي – ورقة يا نصيب – الغريب – الفجوة – الرحيل وهي أقرب إلى اللوحات منها إلى القصص.

الأديب : سالم سعيد الحنكي

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الامارات .
- نشر العديد من القصص القصيرة في المجلات والصحف .
- من قصصه المنشورة نذكر :
- السيد – ستار – النداء الأخير – رحلة طويلة – قصة باقة ورد – إلى عبد الله الصغير – المناوب .

الأديب : إبراهيم مبارك

- عضو باتحاد كتاب وأدباء الإمارات .
- نشر العديد من القصص القصيرة في المجلات والصحف .
- من قصصه المنشورة :
- عائد إلى الجنوب .
- امرأة من الشرق .
- جدار ليل .
- عاشق البحر .

الأديب : يوسف الخاطر

- نشر العديد من القصص القصيرة بالمجلات والصحف.
- من قصصه المنشورة نذكر:
- أحزان عند الفجر.
- ذكريات البيت القديم.
- ضياع انسان.
- وجه في الزقاق.
- ورغم أن كتاباته هذه نشرت عامي ٧٩ - ١٩٨٠ إلا أنه لم ينشر بعد عام ١٩٨٠ أيه قصة.

الأديب : علي عبد الله فارس

- بدأ كتابة القصة القصيرة من بداية السبعينات ونشر عددا من القصص القصيرة خلال الأعوام ٧٦ - ٧٧ - ١٩٧٨ إلا أنه توقف فيما بعد عن الكتابة.
- من قصصه : فاطمة - حالة ولادة - التعيس - مأساة على رصيف القدر.

المجموعات القصصية التي نشرت لكتاب الامارات

- ١ - الخشبة : عبد الله صنقر أحمد . ١٩٧٥ .
- ٢ - الشقاء : علي عبد العزيز الشهران . ١٩٧٧ .
- ٣ - دانة يا بحر : محمد ماجد السويدي . ١٩٧٩ .
- ٤ - ذلك الزمان : عبد الرضا السجواني . ١٩٨٠ .
- ٥ - الخروج على وشم القبيلة : محمد حسن الحربي . ١٩٨١ .
- ٦ - السباحة في عيني خليج يتوحش : عبد الحميد أحمد . ١٩٨٢ .
- ٧ - ذلة العذارى : عبد الرضا السجواني . ١٩٨٢ .

- ٨ - حب من نوع آخر : محمد المر . ١٩٨٢ .
- ٩ - الفرصة الأخيرة : محمد المر . ١٩٨٣ .
- ١٠ - الخيمة والمهرجان والوطن : ليل أحمد . ١٩٨٤ .
- ١١ - صداقة : محمد المر . ١٩٨٤ .
- ١٢ - المفاجأة : محمد المر . ١٩٨٥ .
- ١٣ - شيء من الحنان - محمد المر . ١٩٨٥ .
- ١٤ - كلنا نحن البحر : ٢٦ أديبا وأديبة :
إصدار اتحاد الكتاب . ١٩٨٦ .
- ١٥ - النشيد : ٣ أديبات من الامارات . ١٩٨٦ .
- ١٦ - ياسمين : محمد المر . ١٩٨٦ .
- ١٧ - نصيب : محمد المر . ١٩٨٦ .
- ١٨ - البيدار : عبد الحميد أحمد . ١٩٨٧ .
- ١٩ - حكاية قبيلة ماتت : محمد حسن الحربي . ١٩٨٧ .
- ٢٠ - حبوبة : محمد المر . ١٩٨٧ .
- ٢١ - مكان في القلب : محمد المر . ١٩٨٧ .
- ٢٢ - فيروز : مريم جمعه فرج . ١٩٨٨ .
- ٢٣ - نداء الماضي : علي محمد راشد . ١٩٨٨ .
- وهذه المجموعات القصصية توزع داخل الامارات فقط ونادرا ما كانت توزع خارجيا .

الفصل الخامس

دور المجلات والصحف المحلية في دعم مسيرة القصة في الامارات

المجلات المحلية

- ١ - مجلة أخبار دبي : أصدرتها بلدية دبي عام ١٩٦٦ .

نشرت العديد من القصص القصيرة.

- توقفت عن الصدور -

٢ - مجلة رأس الخيمة : صدرت عن دائرة الإعلام برأس الخيمة سنة ١٩٦٩ ،
نشرت العديد من القصص القصيرة.

- توقفت عن الصدور -

٣ - مجلة الشروق : صدرت عن دار الشروق بالشارقة في يونيو ١٩٧٠ ، نشرت
العديد من القصص القصيرة لكتاب الامارات ، كما نشرت بعض القصص القصيرة
للدكتور نجيب الكيلاني - مجلة شهرية صدر منها ١٢ عددا فقط ثم توقفت .

٤ - مجلة الأهلي : مجلة شهرية أصدرها النادي الأهلي بدبي .
صدر العدد الأول منها في سبتمبر ١٩٧٢ ، نشرت العديد من القصص القصيرة .

- توقفت عن الصدور -

٥ - مجلة المجمع : صدرت في دبي عن تجمع ثقافي عرف باسم (المجمع الثقافي
والاجتماعي) صدر العدد الأول منها في سبتمبر ١٩٧٣ . نشرت بعض
القصص - توقفت المجلة عن الصدور .

٦ - مجلة الزمالك : أصدرها عام ١٩٧٣ نادي الزمالك «الوصل حاليا» .
نشرت العديد من القصص - توقفت عن الصدور - .

٧ - مجلة النصر : أصدرها نادي النصر الرياضي بدبي عام ١٩٧٣ ، نشرت بعض
القصص القصيرة - توقفت عن الصدور - .

٨ - مجلة بلدية رأس الخيمة : مجلة شهرية تصدرها بلدية رأس الخيمة - صدر
العدد الأول منها في مايو ١٩٧٧ - نشرت بعض القصص القصيرة .

٩ - الأزمنة العربية : مجلة أسبوعية ، صدرت بالشارقة في مارس عام ١٩٧٩ ،
صدر منها ١٢٦ عددا ثم توقفت عن الصدور في أغسطس ١٩٨١ ، اهتمت كثيرا
بالقصة وكتاب القصة وكان لها دور بارز في إبراز العديد من كتاب القصة بالامارات ،
نشرت أكثر من ١٢٢ قصة قصيرة .

١٠ - مجلة زهرة الخليج : مجلة أسبوعية نسائية تصدر في أبوظبي ، صدر العدد
الأول منها في مارس ١٩٧٩ ، نشرت العديد من القصص القصيرة وما زالت تصدر .

١١ - مجلة المتدى : تصدر في دبي - صدر العدد الأول في أغسطس ١٩٨٣ ،
نشرت عددا من القصص القصيرة .

١٢ - مجلة شئون أدبية : تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الامارات
صدر العدد الأول في يناير ١٩٨٧ - مجلة فصلية - تنشر باستمرار القصص
القصيرة .

الصحف المحلية

نستطيع القول ان جميع الصحف المحلية التي تصدر في دولة الامارات العربية
المتحدة تولي القصة القصيرة الكثير من الاهتمام والرعاية وكان لها دور بارز في ظهور
العديد من الأدباء في الامارات .

١ - جريدة الاتحاد :

تصدر ملحقاً ثقافياً أسبوعياً يوم الأحد من كل أسبوع ، يعالج القضايا الثقافية
وينشر القصص القصيرة في اعداده . وقد صدر العدد الأول في ٥ / يناير / ١٩٨٦ م .

٢ - جريدة الخليج :

تصدر ملحقاً ثقافياً أسبوعياً كل يوم اثنين ، وتجري محاولات حالياً لاصداره
يومياً ، واعداده لا تخلو من القصص القصيرة .

٣ - جريدة البيان :

تصدر في كل يوم صفحة تحت اسم البيان الثقافي يحررها ويشرف عليها
الشاعر عارف الخاجة ، وتنشر أيضاً بعض القصص القصيرة وقد بدأت هذه الصفحة
مع بداية عام ١٩٨٨ .

٤ - جريدة الوحدة :

تصدر ملحقاً ثقافياً كل يوم ثلاثاء من كل أسبوع ، وهي تنشر بعض
القصص القصيرة .

٥ - جريدة الفجر :

لا تصدر ملحقاً ثقافياً ولكنها تنشر في صفحات أدبية داخلها وتنشر بعض
القصص القصيرة بين الفترة والأخرى .

الفصل السادس

الأدباء والنقاد العرب والمقيمون في دولة الامارات ودورهم في دعم مسيرة القصة

لقد تواجد منذ السبعينات الكثير من الادباء والنقاد العرب في الدولة وسنوجز عنهم وعن دورهم في مجالات الكتابة الأدبية والنقد :

١ - د. نجيب الكيلاني : أديب عربي معروف له الكثير من القصص والروايات الأدبية ذات الطابع الإسلامي ، نشر في الدولة ومن خلال مجلة الشروق (٧١ - ١٩٧٢) العديد من القصص التي حملت معاني محلية منها عذراء الشارقة وغيرها . كما كان يعد برنامجا ثقافيا في تلفزيون دبي ، كما اشرف على الصفحة الادبية بجريدة الاتحاد بأبوظبي خلال عامي ٧٢ - ١٩٧٣ .

٢ - عبد الوهاب قتاية : مذيع وناقد وكاتب ، يقيم منذ سنين في الدولة ، يقدم في تلفزيون أبوظبي مجلة ثقافية حيث يجري مقابلات مع الأدباء ويستعرض انتاجهم الأدبي ، كما ينشر مقالاته الأدبية والنقدية في الصحف والمجلات المحلية ، وله حضور دائم في الأمسيات والمهرجانات والملتقيات الأدبية المحلية .

٣ - د. يوسف عايد أبي : يعمل مستشارا في الدائرة الثقافية في الشارقة ، وله دور بارز في الساحة الأدبية من حيث النقد وخاصة النقد الأدبي والمسرحي .

٤ - أسامه فوزي : كان يعمل في التدريس ، نشر العديد من المقالات الأدبية خاصة في مجال النقد الأدبي .

٥ - رعد عبد الجليل : يعمل بالدائرة الثقافية في الشارقة ، ترجم بعض الأعمال الأدبية ، نشر العديد من المقالات الأدبية والنقدية ، صدر له كتاب بعنوان : «الخروج من البحر» دراسات في القصة في الخليج العربي - تعرض فيها لنقد بعض قصص كتاب من الامارات والبحرين والكويت .

٦ - يوسف خليل : ناقد أدبي ويعمل في مجال المسرح .

٧ - د. وليد خالص : دكتور بجامعة الامارات ، أعد دراسة نقدية لقصص الأديب محمد المر وألقاها في ندوة الأدب في الخليج ١٠ يناير/ ١٩٨٨ بأبوظبي .

٨ - د. محمد حور : دكتور الآداب بجامعة الامارات ، ينشر دراسات نقدية منها دراسة نقدية لمجموعة كلنا نحب البحر نشرت بمجلة شئون أدبية - العدد ١ - يناير ١٩٨٧ .

٩ - رأفت السويركي : ناقد أدبي - نشر بعض المقالات الأدبية منها دراسة عن قصص عبد الحميد أحمد .

١٠ - خليل قنديل : كاتب قصصي ، وناقد ، نشر بعض المقالات الأدبية ودراسة نقدية عن مجموعة «كلنا نحب البحر» .

مراجع الدراسة

١ - دراسة عن القصة القصيرة في الإمارات . عبد الحميد أحمد - ١٩٨٥ .

٢ - دراسة عن القصة القصيرة والمتغير الاجتماعي - د. محمد المطوع ١٩٨٨ .

٣ - المجموعات القصصية الصادرة لكتاب القصة في الإمارات .

٤ - المجلات والصحف المحلية .

دراسات عن القصة في الإمارات للرجوع إليها :

١ - رعد عبدالجليل : الخروج من البحر . دراسة نقدية للقصة . دار الثقافة ١٩٨٧ .

٢ - رعد عبدالجليل : المرأة والمتغير الاجتماعي في القصة القصيرة بالإمارات : شئون أدبية - العدد ٣ - سبتمبر ١٩٨٧ .

٣ - د. محمد حور : دراسات عن القصة القصيرة في الإمارات . مجلة شئون أدبية - العدد الأول يناير ١٩٨٧ .

٤ - د. نبيل ياسين : هموم مشتركة في القصة القصيرة . مجلة شئون أدبية العدد ٣ - سبتمبر ١٩٨٧ .

٥ - د. محمد عبدالله المطوع : ملامح من التغير الاجتماعي . دراسة في القصة القصيرة في الإمارات - مجلة شئون اجتماعية - العدد ١٧ - ربيع ٨٨ .

٦ - خليل قنديل : دراسة نقدية لمجموعة كلنا نحب البحر . جريدة الاتحاد . سبتمبر ١٩٨٦ .

القصّة القصيرة في دولة قطر

إعداد: د. محمد طالب الدويك

بادئ ذي بدء، قبل الحديث عن القصّة القصيرة في قطر يطيب لي أن أقوم بتعريفها ومعرفة أقسامها وأنواعها، فالقصّة فن أدبي قائم بذاته، وهي تعني لغويا حكاية نثرية طويلة، تستمد من الخيال والواقع أو منها معا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي.

وقد قسمت القصّة من حيث الشكل إلى أنواع متعددة منها :-

القصّة القصيرة التي تعتمد على موقف واحد أو حادثة واحدة أو بضع حوادث قليلة تكون موضوعا قائما بذاته في زمن واحد وأيضا في حالة اكتمال جوانب النضج الفني والتحليل والمعالجة. والقصّة القصيرة أيضا الحدث فيها متكامل له بداية ووسط ونهاية بحيث تتحد هذه الأجزاء جميعا في وحدة عضوية .

ومنها أيضا :- الأقصوصة، وهي من جهة الحجم أقل من القصّة القصيرة ذلك لأنها تقوم على تصوير لوحة واحدة إما لشخصية أو لموقف معين أو لحدث

واحد . ويتطلب من كاتب الاقصوصة والقصة القصيرة أن يكون على درجة عالية من البراعة في التصوير والاقناع لان المجال الذي يتحرك فيه من حيث الزمان - والمكان والأحداث والشخصيات - مجال ضيق ومحدود .

أما النوع الثالث من أقسام هذا الفن القصصي فهو القصة ، وهي تتوسط من حيث الحجم القصة القصيرة والرواية ، ومنها يطول الزمن إلى حد ما عندما يعني الكاتب بالتحليل للأحداث والشخصيات بشيء من التوسع .

وتحتوي القصة على قدر كاف من تعدد الأحداث في تطور وتسلسل بحيث يطول فيها - إلى حد ما - عنصر الزمن ويتغير عنصر المكان ، في الوقت نفسه تتعرض لأكثر من شخصية وفي أكثر من جانب .

والنوع الأخير هو الرواية ، وفي هذا النوع يتسع المجال أمام الكاتب ليتحرك بالأحداث كيفما يشاء في سلسلة متشابكة متنقلا من موقف إلى آخر يكشف من خلاله الجوانب المختلفة لأشخاص الرواية في فترات مختلفة من أعمارهم بعد أن يتناولهم بالتحليل المتعمق لكل سلوك يسلكونه ولكل نوع من المؤثرات يتعرضون له .

وقد عرّف النقاد القصة بتعريفات كثيرة بعد أن زاحم هذا الفن غيره من الأنواع الأدبية واستحوذ على حيز كبير من تكفير القارئ بجانب انشغال الرأي الأدبي بهذا الفن . فالقصة احتلت مكان الصدارة في الأدب المنشور بعد أن تعددت اتجاهاتها لتمسّ جميع جوانب الحياة المختلفة للبشر من اجتماعية وذاتية ونفسية وفلسفية ودينية .

وتبدأ القصة القصيرة في منطقة الخليج العربي من ثلاثين سنة تقريبا أو أكثر قليلا من الزمن ، حين اجتاحت هذه المنطقة ثورة حضارية شاملة تزامنت مع الفياء الجديد الذي افاء الله به عليهم ، ألا وهو اكتشاف البترول وتزايد موارده وانعكست آثارها على أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للإنسان في هذه المنطقة بحيث طغت مظاهر التحضر بمقوماتها المادية على ملامح الأصالة التي تميزت بها المنطقة من زمن طويل مضى ، والتي تمثلت فيما رسبته البيئة الصحراوية والبيئة البحرية في أعماق الإنسان الخليجي من قيم اجتماعية وروحية تمثل ضرورة حضارية

تضرب بجذورها في عمق الزمن لقرون بعيدة^(١). لقد تزوجت هاتان البيئتان وامتزجتا لينتج عنها تكوين جديد هو البيئة الخليجية بكل مقوماتها وحضاراتها وثقافتها، التي شابها الكثير نتيجة هذه النهضة المادية وكذا النزوح لكثير من الجنسيات، ولقد أثار هذا النزوح بقوامه المادي والبشري انزعاج المفكرين والباحثين حيث أنه يؤدي كما يقول الدكتور حسن الخياط إلى قطع الجسور بين الماضي والحاضر وإلى طمس معالم التراث الحضاري بالمنطقة، بل أن أثره يمتد إلى جوهر العلاقات الإنسانية وسلوكيات المواطنين حيث يرى الدكتور الرميحي أن اقتلاع الخليجي من البيئة الحضارية والاجتماعية التي تعود عليها قد قطع جذور العلاقات الاجتماعية الراسخة^(٢). وتنسحب تلك المؤثرات على قطر باعتبارها إحدى دول الخليج العربي التي تجمعها بباقي دوله ظروف جغرافية وتاريخية وحضارية مشتركة.

فهي تشترك في وحدة التجربة الإنسانية العامة، وفي التكوين النفسي المشترك والتطور المتوازي والمتقارب للمجتمعات الخليجية العربية، وأخيراً الأسس الحضارية للعوامل الجغرافية والتاريخية واللغوية والروحية^(٣).

من هنا تبرز أهمية هذا التقرير لتأصيل الشخصية القطرية بأبعادها ومحاولة تأكيد خصائصها المميزة في مواجهة تلك المؤثرات الوافدة.

والشعب القطري هو شعب عربي أصيل يمتد في جذوره إلى شبه الجزيرة العربية من قبائل عربية انتقلت من الجزيرة العربية ومن نجد بالذات واستقرت في هذا المكان، ومن قبائل عربية انتقلت من الساحل الفارسي إلى الساحل القطري، وهم ما يطلق عليهم اسم الهولة أو الحولة أي الذين تحولوا من ساحل فارس إلى ساحل قطر، لقد حملت هذه القبائل وتلك معها فنونها وتراثها وآدابها الصحراوية والبحرية، وتفاعلت مع البيئة الجديدة فنتج تكوين جديد من الثقافة والأدب عرف باسم الأدب القطري بخصائصه وقسماته المميزة.

وقد احتك هذا التراث بالوافد عليه فتأثر وأثر فيه مَدًا وجزراً مما جعل لهم شخصية وأدباً خاصاً بهم يشترك مع آداب وثقافة المنطقة الخليجية العامة فالمنطقة

كالأواني المستطرقة تتداخل في بعضها بعضاً^(٤).

بداية القصة القصيرة في قطر :

تعتبر القصة القصيرة في قطر حديثة المولد، فقد بدأت تقريباً ببداية الصحافة في قطر، أي في بداية السبعينيات كما أوردها الدكتور محمد عبدالرحيم كافود في كتاب «الأدب القطري الحديث»^(٥) ويردف قائلا : أما الرواية أو القصة الطويلة فهي حتى الآن لا تكاد ترى النور على الرغم من أن الرواية بحاجة إلى جهد أكبر وثقافة أوسع في كتابتها ، بالإضافة إلى أن القصة القصيرة أصبحت في الوقت الحاضر هي الفن المسيطر على الحياة ، فاتجه إليها بعد ظهور بوادر النهضة الأدبية في قطر . فقد تفتحت المواهب الأدبية في البلاد، وهي ترى أمامها أن القصة القصيرة أصبحت سيدة الموقف فاتجهوا إليها .

والقصة القصيرة في قطر مازالت في طور النشأة وبداية الطريق وهي ماضية في استكمال تطورها ونضجها بصورة مشجعة .

وإذا تتبعنا بدايات القصة القصيرة في قطر وما وصلت إليه حتى وقتنا الحاضر، وجدنا أن الطابع الرومانسي هو الطابع الغالب عليها وإن كان الاتجاه الواقعي بدأ يتبلور بصورة واضحة في الآونة الأخيرة .

إن هذا التقييم فيه كثير من التسامح والتجاوز، وذلك لوجود الكثير من التداخل والتمازج بين القصص ذات الطابع الرومانسي وبين القصص الواقعية، بل نستطيع القول بأن التقسيمات بين المذاهب الأدبية بصورة عامة تقسيمات تقريبية تعتمد على رصد بعض الملامح والخصائص الغالبة على هذا الفن أو ذاك، وادراجها تحت مذهب معين بحكم أن هناك سماتاً وخصائص تغلب على هذا العمل، فنصفه بالرومانسية أو الواقعية أو الرمزية إلى آخر تلك التسميات والتقسيمات^(٦).

ولهذا اتجهت في هذا التقرير إلى أخذ نماذج من هذه القصص وتحليلها بشكل

مبسط والقاء بعض الضوء عليها من الناحية الفنية والموضوعية مع الإشارة إلى مدى ارتباط هذه القصص في البيئة القطرية. كما أننا من خلال تتبعنا لهذا الانتاج نلاحظ أنه في تطور تاريخي مستمر، فقصص أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تختلف عن القصص التي ظهرت في أواخر السبعينيات سواء من حيث الكم أو الكف على الرغم من قصر هذه الفترة، فهي في الفترة الأخيرة أكثر نضجاً وأقوى اندفاعاً وانتشاراً.

وخاصة منذ بداية الثمانينات حيث بدأت القصة تأخذ مكانها في النتاج الأدبي في قطر سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، ونظراً لقصر الفترة الزمنية بالنسبة لظهور القصة وعدم غزارة الانتاج فإننا في الحقيقة لا نلمس أولاً نجد أن القصة قد مرت بمراحل متباينة كما هو حاصل بالنسبة لتاريخ نشأة القصة في بعض بلدان المنطقة. وبالإضافة إلى اكتمال ونضج هذا الفن واتضح معالمه في العصر الحاضر، ونظراً لتبلوره بصورة واضحة في أذهان الكتّاب، فإننا نلاحظ أن القصة القصيرة قد بدأت في قطر وهي أقرب إلى تحقيق الكثير من الأصول والتقاليد الفنية المتعارف عليها في هذا الفن بالرغم من أن هذه القصص كما ذكرنا تمثل البدايات بالنسبة لكتّابها، إلا أن الظروف الثقافية والتواصل الفكري بين أقطار الوطن العربي، وإطلاع الشباب على الكثير من النماذج القصصية لكبار كتّاب القصة في الوطن العربي قد بلور لديهم معالم هذه القصة ومن هنا نجد أن النغمة الاصلاحية المباشرة التي اتسمت بها بدايات القصة القصيرة في العديد من الاقطار العربية، هذه النغمة أو هذا النوع من القصص قد اختفى إلى حد ما من تاريخ القصة القصيرة في قطر وإذا بدت ملامح النزعة الاصلاحية بارزة عند بعض الكتّاب إلا أنها مغلفة بملامح الاتجاه الرومانسي^(٧).

وحين نقف عند الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة في قطر نجد أن هناك عدة عوامل^(٨) أدت إلى ظهور هذا الاتجاه بصورة واضحة في القصة القصيرة.

أولها هو أن معظم كتّاب القصة قد نشأوا وتعلموا على القصة الرومانسية العربية، حيث أن الاتجاه الرومانسي كان قوياً في مجال القصة كقصص المنفلوطي

ومحمد عبدالحليم عبدالله ومحمود تيمور ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس في قصصهم الرومانسية ، وقد كان هؤلاء الرواد تأثير كبير في القصة القصيرة فتتلمذ عليها كتاب القصة من الشباب وتأثروا بها . ولا غرابة أن نجد نماذج من هذه القصص تتمثل أو تسير على نفس الأسلوب والطريقة في توجيه مصير الشخصيات وما تلاقيه من احباطات ، بل أن بعضهم يستوحي بيئة تلك القصص ويحاكيها .

وإلى جانب تأثرها بالقصة الرومانسية العربية نجد أن للمجتمع والبيئة أثرهما الواضح في بروز الاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة في قطر .

فما لا شك فيه أن هذه التغيرات السريعة في بنية المجتمع القطري وانتقاله السريع من مجتمع تقليدي تحكمه العادات والتقاليد في مختلف أوجه الحياة إلى مجتمع متحضر تأثر بالحضارة الحديثة وأخذ عنها الكثير من العادات والتقاليد والنظم الحديثة لابد أن يثير هذا التغير الكثير من الجدل والرفض في بعض الأحيان وعدم التأقلم والتردد عند بعضهم . وهذا لابد أن يحدث لأي مجتمع من المجتمعات ، فالالتقاء الحضاري بين حضارتين لابد أن يحدث هزة ويحدث خلخلة وخاصة في الحضارة أو المجتمع الأضعف منهما ، وغالبا ما نجد هذا النوع من المجتمعات يلجأ إلى قيمه وعاداته وتراثه وماضيه يتشبث به محاولا أن يواجه الواقع الذي يفرض عليه . أو لايجاد نوع من التوازن وإثبات الذات .

وكتاب القصة هم الذين عايشوا بالفعل مرحلة التحول والتغير الذي يشهده المجتمع على أثر ذلك التغير الاقتصادي الهائل الذي شهدته المنطقة وما صاحب هذا التغير من دخول أنماط متعددة من القيم والعادات والتقاليد الوافدة بمختلف السبل التي جاءت بها سواء عن طريق تلك الأجناس الوافدة إلى المنطقة من شرقية أو غربية أو عربية أو عن طريق وسائل الاعلام والانفتاح على العالم الخارجي . كل هذه الأمور كان لها أثرها الواضح في تركيبة الحياة الاجتماعية وما أحدثته من هزة عنيفة غثلت في ذلك الصراع بين العادات والتقاليد والقيم التي يتمسك بها المجتمع وبين العادات والتقاليد والقيم الوافدة وما تحمله من مفاهيم حضارية جديدة والكثير منها ربما

يتعارض مع ما في هذا المجتمع من تقاليد عربية وإسلامية وخاصة فيما يتصل بوضع المرأة وموقف المجتمع منها.

ولذلك نجد أن كثيرا من القصص تدور موضوعاتها أو تصور حالة القلق والحرمان والضياع التي تعيشها المرأة، فالنظم الاجتماعية المحافظة لها أثرها على وضع المرأة في المجتمع، حيث كانت تحس من خلالها بأنها مكبلة ببعض القيود التي تحد من حريتها وتهضم حقوقها كأثني، فهي كما تصور كتاباتها - في القصة - لا تمتلك التصرف حتى في أدق خصوصياتها كمسألة اختيار الزوج شريك حياتها بل أحيانا حتى ملابسها لا يكون لها حق الاختيار فيها، لذلك لا غرابة أن نجد الفتاة هي صاحبة النصيب الأوفر في مجال كتابة القصة صاحبة المعاناة الحقيقية وهي خير من تعبر عنها^(٩). كما في قصص الكاتبة كلثم جبر^(١٠). فقد نشرت لها مجموعة من القصص في الصحف المحلية كمجلة الدوحة ومجلة العهد، ومجلة العروبة على فترات مختلفة مثلها كمثّل غيرها من الكتابات والكتابات وأخيراً جمعت هذه القصص في مجموعة واحدة باسم «أنت وغابة الصمت والتردد» وتحتوي هذه المجموعة على ست عشرة قصة تُصور بعضاً من جوانب الحياة في المجتمع القطري من خلال علاقة الرجل بالمرأة، ومن خلال هذه العلاقة تتضح لنا بعض المفارقات التي يعاني منها المجتمع أو بالأخص ما تعاني منها الفتاة القطرية التي تعيش في مرحلة انتقالية بين عهدين، عهد قديم يربطها بعاداته وتقاليده وموروثاته. وعهد جديد ربما في الغالب ما يوحي لها بتنافيه مع تلك الأعراف والتقاليد التي تعيشها، ولذلك فقد جاءت هذه القصص كما يقول الدكتور محمد عبدالرحيم كافود تعبيراً حياً عن التجارب الذاتية التي لا نغالي إذا قلنا أنها تصور بحق موقف الفتاة القطرية في هذه الفترة وما تنشده من تغيير في بعض المفاهيم التي تكبلها لذا فقد جاءت هذه الأفكار التي تناقشها متدفقة تقترب أحيانا من الالتقاء المباشر والوعظ في بعض الأحيان، نتيجة لتحمس الكاتبة لهذه الموضوعات مما يبعدها نوعاً ما عن انضواء مجموعتها تحت فن القصة القصيرة بمفهومها الفني الدقيق، فالموضوعية والابتعاد عن الذاتية والبوح المباشر من السمات التي يجب توافرها في القصة القصيرة إلى جانب الشروط أو السمات الأخرى.

ونظرا لغلبة التجارب الذاتية على الكاتبة فقد جاءت هذه القصص تقترب من بعضها بعضا في الغالب سواء من حيث البناء أو من حيث الأفكار التي تدور حولها كذلك، فان الجو الرومانسي هو الطابع المميز لهذه القصص شكلا ومضمونا، وهذه القصص هي : حائرة، قصة حب، شرخ في المرأة، بقية الحكاية، نهاية رحلة، سوف أقول وداعا، امرأة حاقدة، الدوامة، زهرة الزنبق، عندما تموت الكلمات، الوهم، الزيارة، ليل واسى، اريدك معي، الباحثة عن السعادة، أنت وغابة الصمت والتردد.

وعن الأسلوب يقول الدكتور محمد جابر الأنصاري في كتابه «تراث قطر وثقافتها المعاصرة»^(١١) أما أسلوب الكاتبة فهو مرحلة وسط بين النثر والشعر وجاء ملائما لطبيعة الموضوع الذي تعالجه منسجما مع العاطفة الأنثوية التي لا تكف عن البوح الأليم من بداية الأفاصيص إلى نهايتها. وهي أفاصيص نخطىء إذا بحثنا فيها عن شروط القصة القصيرة ومواصفاتها، لأنها في حقيقتها بوح ذاتي يأخذ شكل الحكاية لا أكثر (كذا).

نشر القصة القصيرة :

لقد قامت عدة إدارات وجهات في نشر هذه القصص وكان على رأسها إدارة الثقافة والفنون بوزارة الاعلام، فأخذت على عاتقها نشر القصة القصيرة ضمن أمور أخرى ثقافية وفنية فأجرت في منتصف السبعينات المسابقات بين الأقلام القطرية الشابة الواعدة في غير مرة واحدة وفي غير مناسبة واحدة بين الجنسين وافرزت هذه المسابقات عددا من القصص فازت بمكافآت مالية ومن ثم بمكافآت أدبية بأن طبعت ونشرت بين دفتي كتب كان منها (٧) أصوات في القصة القطرية الحديثة، اختيرت من بين عدد لا بأس به من القصص الأخرى. والقصص الفائزة هي : «ليلي» للكاتبة وداد عبداللطيف «وبدا حديث آخر» لحصة يوسف. «وبداية الطريق» لمريم محمد عبدالله. «ورحلت في هدوء» لزهرة يوسف المالكي. «وصفاء الروح» لناصر صالح الفضالة. «والهوة» لنورة محمد آل سعد وأخيراً «خواطر فتاة صغيرة» لأمنية إسماعيل الأنصاري.

ثم أجريت فيما بعد مسابقة أخرى فاز فيها تسعة أشخاص وعدت الإدارة بنشر القصص الثلاث الأولى في كتاب وهي على التوالي : «الفائض» لومضة أمل «والأيام لا تعود» لهاني مال الله . «والعائدون من الجنة» لمحمد سيف علي الكواري .

أما القصص الست الأخرى فهي كالتالي :

«الصمت» لكلثم علي «والولادة الثانية» لجمال فايز خميس السعيد .
«والصورة» لسميرة ميرزا محمد حسين القاسمي «وأنفاس تائهة» لشيخه علي جاسم مكي . «وقراءات في أعماق امرأة» لها عبد اللطيف الكواري وأخيراً «الابناء» لمريم علي يوسف النصف .

أما الجهات الأخرى التي تعنى أيضا بالمسابقات - حيث أن هذا المجال رحب يكشف عن الأقلام الواعدة - هي المجلس الأعلى لرعاية الشباب بالإضافة إلى ما تجريه أيضا وزارة التربية والتعليم من مسابقات أدبية في القصة وغيرها الخ . . . أما القصص التي تنشر في الصحف والمجلات من قبل أصحابها فلا بأس في عددها ومضمونها ولها قراء ونقاد .

إن القاريء لسبعة أصوات في القصة القطرية الحديثة وغيرها من القصص يجد أنها تعب عن أصحابها وتنبع من بيئتهم وهي بايجاز شديد، البضاعة المحلية الخالية من كل غريب ومستورد، وبالرغم من أن بعضها لم يلتزم بالبناء الفني للقصة وأركانها، إلا أنها ظاهرة جيدة تسترعي الاهتمام من حيث أهدافها ومراميها فقد نجحت بعض الأقلام في معالجة هذا البناء وتلك الأركان من خلال قصصهم على حين ابتعد بعضها وشط عن سلامة هذا الاتجاه من حيث الشروط والمواصفات التي ينبغي توافرها في هذا النوع الأدبي .

إن أهم ما في هذا التقرير أنه يضع بصماته على الإنسان القطري الشاب الذي يريد أن يحيا، وهو لكي يحيا لابد له من العمل المتواصل الدؤوب في مجال الكلمة المكتوبة والمنطوقة والمرسومة والمنظورة حتى يصل إلى بغيته^(١٢) .

إن الناظر إلى هذه المجموعة القصصية قد لا يجد خيطا واحدا ينتظمها كلها أو يضيف عليها خصائص وسمات مشتركة، بل إننا قد نجد في إطلاق صفة القصص على عدد منها بعض التجاوز والمرونة في استخدام المصطلحات من حيث الشروط والمواصفات التي ينبغي توافرها في هذا النوع الأدبي.

بيد أنه يجب ألا يغرب عن بالنا بأن هذه المحاولات إنما تمثل بأكثر من معنى، بواكير القصة في قطر وهي بواكير جاءت في سياقها الطبيعي من تطور حركة المجتمع والثقافة في البلاد وفي منطقة الخليج العربي بأسرها.

ذلك أن نشوء هذا النوع الأدبي مرهون بشيوع مستوى معين من التعليم وبنضج التجربة الاجتماعية التي تخلق المعاناة الأدبية والفنية الحقة. وتلك ظروف مستجدة في الحياة القطرية ولم تبدأ بالبروز والتبلور إلا خلال العقود الثلاثة الماضية على أكثر تقدير - كما أشرنا في بداية التقرير - وأول ما يطالعنا ويستوقفنا قبل أن ندخل حدود هذه القصص هو أنها كلها باستثناء واحدة فقط مكتوبة بأقلام الفتيات - وهذا ما أثبتناه في مستهل حديثنا عن القصة القطرية الحديثة - وقد تحمل هذه الظاهرة طابع المفاجأة المدهشة، غير أنه لا ينبغي تفسيرها على أنها دليل على تفاوت الموهبة القصصية أو الحماس للكتابة بين الجنسين، بل يجب أن ينظر إليها من منظور اجتماعي بحث، فالمجتمع القطري على الرغم مما حققه من منجزات في مجالات التصنيع والعمران والخدمات الاجتماعية العصرية، وعلى الرغم مما أحرزته الفتاة في مجال التحصيل العلمي، والمشاركة في قطاعات محددة من الحياة العامة، مازال في جوهره مجتمع رجال أي مجتمع أبوي يقوم على قوامة الرجل، ويتاح فيه للرجل وحده حرية التعبير النسبية للتحدث عن هموم الرجال أيضا.

وفي ظل هذه الضغوط والكوابح الاجتماعية تغدو الكتابة وكذلك القراءة أشبه بالبوح أو الخلوة النفسية المأمونة، تستطيع الفتاة أن تجار فيها بالشكوك، وتمرد وتُشتم السدود والحواجز الاجتماعية أو تتصالح معها وتقبل بها.

ومن هنا فإن الكتابة التعبيرية بالنسبة للفتاة القطرية تصبح بمثابة المتنفس

والمخرج من دوامة الاحباطات الاجتماعية التي تكتنفها. وذلك لا يعني أن معاناة قطاع الفتيات من الجيل القطري الجديد منفصلة عما يعانيه الشباب القطري، إذ أن معاناة الجنسين قد تكون وجهين لحقيقة واحدة، غير أنها تعني بالتأكيد إن مدى الحرية التي أتاحتها المواصفات الاجتماعية للشباب القطري تمكنه من التعبير عن طموحاته ومشاغله الحياتية بطريقة أكثر جرأة وصلابة بدلا من أن تختزن صرخته في قصة أو قصيدة.

إن الموضوعات الرئيسية التي تتمحور حولها القصص السبع في هذه المجموعة، نجد أكثرها يدور في فلك نصفني أشبه بقوس قزح تستقر في أحد طرفيه مجموعة من المواصفات الاجتماعية الموروثة التي تجدد الشخصية الرئيسية نفسها أسيرة لها ومكبلة بقيودها، وعلى الطرف الآخر تكمن منطقة الحلم والانطلاق والطموحات الجديدة، وبين هذين الطرفين اللذين يمثلان أرض الواقع وآفاق الحلم رقعة من التوتر والشد والجذب والحركة الاجتماعية والنفسية الدائمة^(١٣).

ففي بداية الطريق لمريم عبدالله تتضح هذه الثنائية بين الواقع والحلم بصورة جلية ويتمثل هذا برفض ليلي الزواج من ابن خالتها قاسم الذي اختاره أهلها لها بحكم الموروث عندهم. إن هذا الأمر أصبح ملازما للفتاة كظلمة لا تستطيع الفكك منه إلا بالاقناع والتوسل لدى والدتها بأن لا بديل أمام الفتاة عن حرية الاختيار لتقرير مصيرها بنفسها وتأكيد هذا الحق هو بداية الطريق، وهذا ما أمر به الإسلام من سؤال الفتاة وعدم ارغامها على الزواج من لا تحب، لكن العرف والعادة تغلق كل هذه النوافذ لتضع الفتاة أمام مصيرها المحتوم والمرسوم مسبقا من صغرها، بأن بنت العم لابن العم أو لابن الخال أو الخالة. وكم من بيوت دمرت لعدم هذا التناسب سواء من حيث السن أو الثقافة باسم العمومة أو الخثولة.

أما قصة خواطر فتاة صغيرة لأمنية اسماعيل الانصاري، فتتخذ مسارا آخر بين انغلاق الواقع ورحابة العلم.

إن نورة فتاة متمردة مستقلة الارادة تريد أن تصبح ممثلة شهيرة ضاربة بذلك

العادات والقيود عرض الحائط، وبموازاة الجموح الاجتماعي الغريب عن البيئة - نجدها تسعى إلى انتزاع خطيب شقيقتها والاستئثار به .

والحادثان تعتبران من المخالفات الاجتماعية الكبيرة ضمن الموروث القائم، ولم ينقذهما من هذه الهوة سوى صحتها في نهاية المطاف والاحجام عن هذا الجموح والعودة بسلام والاستسلام لما هو قائم ومعروف .

إذن هي حاولت جاهدة الافلات من فلك العادات والتقاليد الاجتماعية الماثلة أمامها إلى أجواء أخرى لكنها لم تلبث أن آثرت السلامة ورجعت القهقري إلى واقعها المألوف خوفا من العواقب الوخيمة التي تنتظرها من جراء هذا التغيير .

وبالعالم ناصر صالح الفضالة في قصة «صفاء الروح» هذه المفارقة بين الواقع والحلم من زاوية أخرى في سياق مختلف كل الاختلاف، إن خالدا يتوجه إلى الغرب للدراسة تاركا وراءه خطيئته صفاء، وهناك يتعلق بأخرى هي «جنيت» لكنه يكتشف أنها لم تكن له لوحده، مما جعله يتخلى عنها ويعود أدراجه إلى بلده كي يقترن بخطيئته صفاء النقية الطاهرة .

إن حركة الأحداث والشخصيات خالفت مسار قصة بداية الطريق فالفتاة في قصة مريم محمد عبدالله ترفض ابن خالتها، بينما الفتى في قصة ناصر الفضالة يؤثر ابنة عمه على الأجنبية اللعوب . والفرق بين الموقفين هو فرق في المنظور الاجتماعي، فهو في الحكاية الأولى دليل على الرغبة في إثبات الذات، بينما هو في الثانية عودة إلى المنبع والجذور بعد مرحلة من الضياع العاطفي .

وفي قصة «وبدا حديث آخر» لحصة يوسف، نجد أحمد - المتعلم الواعي - يدرك أن ليل التي اختارها لتكون شريكة حياته المقبلة ليست هي الفتاة المفضلة التي ستبقى وتدوم معه، على عكس مريم الرصينة الوقورة المعاندة التي تحبه ويحبها . فليس صحيحا أن العلاقات التي ننخرط فيها بكامل ارادتنا واختيارنا هي أبقي وأجدي من التي تفرضها علينا المواقف الاجتماعية كما وضع في قصة حصة يوسف .

وفي قصة خواطر فتاة صغيرة نجد نورة قد وقعت في اثم حينما خطفت خطيب أختها في لحظة غفلة منها، وهي لا تحظى بأي تعاطف من جانبنا، لأن نواياها هذه تنطلق من مجرد الرغبة في التحدي. أما مريم فتعطي لعواطفها مشروعية ومصداقية واضحتين، فالشخصيات هنا لا تحاول الانفلات من قيود الموروثات الاجتماعية بل تؤكد على حرية الاختيار العاطفي، فليس ثمة ضغوط ومواصفات خارجية تحدد السلوك، بل مناخ من الحرية النسبية تستطيع فيه الشخصيات أن ترسم طريقها بنفسها.

أما في قصة «الهوة» لنورة محمد آل سعد، فلإنها تنحو منحى هرويبا إزاء المشكلات الاجتماعية المطروحة أمام الفتاة القطرية، أنها تستعرض في هذه القصة بانوراما يوم دراسي في حياة الطالبة الجامعية «نوال» التي تبحث عن معنى وجودي لعلاقاتها بالآخرين وبالأشياء والقصة مليئة بالرموز والأقنعة والتمويه التي تستحق التفسير في كل لحظة وآن. وفيها الخوف والاحجام عن التصدي للواقع الاجتماعي الى حد تفكر معه إحدى الشخصيات بمسرحية تجري أحداثها في المريخ. على حين نجد قصة ليلي مؤثرة تعكس معاناة إنسانية فردية أمام الحضور الفاجع للموت كما أنها في تسلسل بنائها الدرامي مفزعة في بعض الأحيان ولاسيما الموقف الذي تخلع فيه راوية القصة القبعة عن رأس الطفلة ليصدمها خلوه من الشعر بسبب علاج السرطان بالأشعة.

كما أن الإصرار على استمرارية الحياة هو من المنعطفات الإنسانية الرقيقة في القصة عندما تسمى الراوية مولودتها التي طال انتظارها باسم الطفلة الراحلة.

إن طالبة الطب في قصة «ورحلت في هدوء» لزهرة المالكي تعود من إجازتها الصيفية حاملة ساعة يد لتقدمها هدية لبائعة الجرائد أم محمود، فتجد إن السيدة العجوز قد رحلت إلى العالم الآخر الذي لن تحتاج فيه إلى ما يقاس به الزمن بالدقائق ولا الساعات ولا السنين.

وفي قصة «الأيام لا تعود» نرى جابرا يعيش في قرية صيادا ويتزوج من نورة

التي تعيش في كنف زوجة الأب، ويجب جابر نوره وينجب منها راشدا، ثم ما تلبث نورة أن تموت، فيرعى جابر ابنه راشدا إلى أن يتخرج طبيا بعد طول معاناة قضاها الأب في خدمة الابن.

ثم يأتي عصر الانقلاب المادي الذي قلب الحياة رأسا على عقب وعصف بالركائز الاجتماعية أو كاد، التي عاشت في هذا المجتمع التقليدي لنجد راشدا قد ترفع عن أبيه إلى درجة أنه تزوج دون علم منه، ثم أخيراً يكافئ أباه مكافأة سيئة حين يضع رمز الكفاح في ملجأ للعجزة، ويبقى الأب في الملجأ إلى أن يقضي نحبه ويموت ليبقى الابن العاق مع مظهرته التي أودت به إلى غضب الدنيا والآخرة.

إن الانفصام الذي أصيبت به بعض الشخصيات نتيجة ظهور البترول وجري المادة بين أيديهم بسهولة جعل بعضهم يتخلى عن مناقبه السابقة ويتمسك بمثالب الحاضر المادي.

وفي قصة «العائدون من الجنة» ابراهيم ومسعود اخوان قد تدمرا من الأرض التي يعيشان عليها فيدلها الشيخ إلى جزيرة «الجنة» ليعيشا سعيدين إلى أن دب الخلاف بينهما، فانداحت الجنة من تحتها وهرب الجميع وبقي الإنسان هو الإنسان.

إن هذا الانفلات من المكان والذهاب في طريق مجهول بحثا عن السعادة التي طرقها من قبل جلعامش أمر مجهول العواقب لا يعود على صاحبه إلا بالوبال.

وأخيراً نقف أمام قصة «الفائض» مذهبولين من الصراع الطبقي بين الطبقة الغنية وبين الطبقة الفقيرة، هذا الصراع الذي يقف حجر عثرة في سبيل التثام المحبة بين فتاة غنية وبين ابن خالتها الفقير. فقد كان أهل الفتاة يعطون فائضهم من الحاجات والفلوس إلى الفقراء ومنهم خالة الفتاة، هذا العطاء وذاك الأخذ جعل هوة سحيقة بين الاثنين وحال بينهما، بحيث بقيت الفتاة في بيت أبيها دون طرق بابها وأصبحت فائضا بعد كبر سنهما وفوات الألوان لزوجها وأضحت كسقط المتاع الفائض، فمن يأخذ هذا الفائض يا ترى الآن؟ بالطبع لا أحد، وتمثل هذا الأمر بقولها حين كانت في آخر زيارة لخالتها: «لقد خشيت من أن يسقط شيء مني..»

جزء من بقايا . . هي بالتأكيد من بقاياي» .

لقد كانت الفتاة تبدو للعيان كتلة قوية صلبة مع أن حقيقة داخلها هش ضعيف ينو إلى الحنان إلى أي طبقة كانت، تريد أن تكتمل شخصيتها بالزواج كما يحدث لغيرها .

وهكذا نرى أن نتاج هذا الجيل التي تتسم أعماقه بالقلق والتمزق وتسود أعماله مشاعر الاغتراب نتيجة التضارب الحاد بين واقعه وطموحاته يقوم على اتجاهات هي :- التمرد والقلق، والهروب إلى الداخل - التهويم الرومانسي - العودة للجذور .

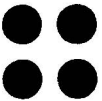
إن هذه التجارب التي مررنا عليها فيها الكثير من التنوع والثراء غير أنها تكتفي في مجملها على استلهم عدد من الهموم التي تعتمل في أوساط المجتمع القطري والخليجي الحديث وهي أصوات مفردة ومتميزة بالفعل، رغم أنها تصدر عن أوتار تكاد تكون متشابهة وهي مع المساهمات الأخرى التي ظهرت في الصحف والمجلات المحلية والخليجية لكتاب وكاتبات القصة، تشكل البدايات الواعدة للقصة القصيرة في قطر .

مراجع

- ١ - دكتور / ماهر حسن فهمي - القصة القصيرة في قطر ١٩٨٥ م .
- ٢ - دكتور / محمد جابر الأنصاري - تراث قطر وثقافتها المعاصرة ١٩٨٠ م .
- ٣ - دكتور / محمد طالب الدويك - القصص الشعبي في قطر ١٩٨٤ م .
- ٤ - دكتور / محمد عبدالرحيم كافود - الأدب القطري الحديث - الطبعة الأولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
- ٥ - دكتور / محمد عبدالرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ١٩٨٥ م .
- ٦ - قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون - ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة - ١٩٨٣ م .
- ٧ - قسم اللغة العربية - كلية الإنسان والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر - المدخل لدراسة الفنون الأدبية - الطبعة الأولى - ١٩٨٢ م .

هوامش

- (١) دكتور ماهر حسن فهمي - القصة القصيرة في قطر (دراسة فنية اجتماعية) - المقدمة - ص ١، ٢، ٣.
- (٢) دكتور ماهر حسن فهمي - أخذها عن مجلة الدوحة العدد ٨٦ فبراير ١٩٨٣م وأوردها في مقدمة القصة القصيرة في قطر - ص ١، ٣.
- (٣) دكتور محمد طالب الدويك - القصص الشعبي في قطر - ج١ - الطبعة الأولى ١٩٨٤م - ص ٢١.
- (٤) دكتور محمد طالب الدويك - القصص الشعبي في قطر - ج١ - ص ٥.
- (٥) دكتور محمد عبدالرحيم كافود - الأدب القطري الحديث - الطبعة الأولى ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م - ص ١١٧ - ١١٨.
- (٦) د. محمد عبدالرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ص ١٠٥.
- (٧) د. محمد عبدالرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ص ١٠٣، ١٠٤.
- (٨) د. محمد عبدالرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ص ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧.
- (٩) د. محمد عبدالرحيم كافود - القصة القصيرة في قطر - ص ١٠٧، ١٠٨.
- (١٠) د. محمد عبدالرحيم كافود - الأدب القطري الحديث - ص ١٢٧، ١٢٨.
- (١١) د. محمد جابر الأنصاري - تراث قطر وثقافتها المعاصرة - ص ٨٣.
- (١٢) قسم الدراسات والبحوث بإدارة الثقافة والفنون - ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة - ص ٤.
- (١٣) فايز صباغ - ٧ أصوات في القصة القطرية الحديثة - ص ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢.



مدخل

القصة القصيرة

في الكويت



د. سليمان
الشبي

بداية القصة في الكويت جاءت عندما توفرت الظروف الموضوعية لوجودها وليس في بداية هذا التاريخ من شيء فريد. فنن القصة أستند إلى ميل أصيل في التراث العربي والانساني والى استلطاف للشكل القصصي وقبوله بل والاقبال عليه مدخلا لمعرفة الحياة من حولنا وتوسيع لادراكنا وفهمنا للقضايا المثارة، فما من نفس أو مجتمع الا وجد في القصة شيئا مفيدا يمكن ضمّه إلى الخبرة العامة في الحياة.

ولكن نشأة القصة القصيرة من حيث كونها فنا له أصوله يقصده كاتب محدد يعرض لزاوية معينة في حيز مناسب مستخدما الكلمة المكتوبة ويلاقها قارئ مستعد لتقبلها والانسجام معها وفهمها وادراك مغزاها وجمالياتها، هذه أمور تحتاج إلى ظرفها المناسب وعندما توفر هذا ولد فن القصة..

في سنة ١٩٢٨م صدرت مجلة (الكويت) التي كان يصدرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، وهي أول مجلة تعرفها الكويت. فانتقل الكاتبون من مرحلة المشافهة أو تدوين المؤلفات المخطوطة أو المطبوعة إلى مرحلة التعامل مع المجلة الدورية. وإذا كانت ثمة فنون أو أصناف من التأليف انتقلت من حيز إلى آخر فانتقلت الخطبة مثلاً من قول يقال مشافهة إلى خطاب موجه من خلال مطبوع. فإن فناً محدثاً مثل فن القصة كان لابد أن يولد ابتداءً مواكباً هذه الوسيلة ومكيفاً الموروث معها ومستفيداً من التجارب المعاصرة.

قصة «منيرة»^(١) لخالد الفرج هي البداية الأولى. ولدت مع الصحيفة لتحمل دوراً تبشيراً واضحاً. فاصدار مجلة آنذاك يعني أن ثمة أمراً جديداً يدخل الساحة الثقافية ومنزعا أصلاحياً بدأ يبذر بذرتة - لذلك يأتي الفن مواكباً هذا، فالقصة لم تعد خبراً أو تسلية أو عالم غيب أو استحضار لقديم من منظور مثالي، ولكنها جزء من حركة فنية واجتماعية وسياسية. لذلك جاءت هذه البداية ناضجة نضجاً لا يُخطئه الناظر، وخالد الفرج كان مؤهلاً لهذا، فقد كان ذا طبيعة متوثبة، وهو ذو ميل إلى التجريب والدخول في الدروب التي يرى فيها تجديداً علاوة عن تدفق ووعي على المستوى السياسي والاجتماعي^(٢).

جاءت قصة «منيرة» وفيها من البدايات تعثر الخطى، ولكنها مع ذلك حملت تدفق أهل الريادة، وقد قدمت هذه القصة تكاملاً واضحاً بين الفكرة والشكل الجديد. فليس عجباً أن تكون أول شخصية قصصية امرأة، بل وتكون عنواناً لها ومرحلتها. فمنيرة فتاة سبقت زوجة إلى ابن عمها وهو قدر يكاد يكون مرسوماً لامثالها، والحب أمرٌ لا حق لهذا ولم يثمر الزواج ثمرته فيتولد حينئذ خطآن يمثلان فكرين متناقضين. يعزم الزوج على زواج آخر من فتاة كان يحبها، ويرى انه لا فائدة من طفل تنجبه هذه الفتاة التي تنتمي إلى بيئة جاهلة تتحكم بها الخرافات.

أما منيرة فترى أنه رجل عصري ملحد لا يعتد بالأولياء ولا بالنذور. ولذلك راحت تبحث عن الحلول في هذا الطريق وتستدرج إلى غابة بعيدة لتلاقي الولي الأبكم حاملة معها أثمن مجوهراتها، وتكون النتيجة أن المحتالين استولوا على أموالها

ويكون مصيرها الانتحار.

إن هذه القصة وإن كانت خطوطها الأولى قد تشي بسداجة زاوية التناول إذا نظرنا إليها على ضوء حاضر القصة أو اكتفينا بالنظر الخارجي دون الدخول إلى عالمها الدقيق بعين لا تفقد الدقة ولكنها أيضاً تقدر أنها تناقش نقطة البدء، حينئذ سنلمس ونشعر أنها قصة تحمل معها نضجاً جديراً بالتنويه، خاصة وأن المؤلف استطاع أن يرسم الشخصية الرئيسية «منيرة» بطريقة توحى بخروج المعنى من حد (الشخص) الملتقط من الحياة اليومية إلى الشخصية التي تُعبر عن الفكرة الشاملة المستمرة. فقد رسمها في حديها الأساسيين؛ نلمس جوانب الجمال فيها؛ وهو جمال شكلي، وقدم في الوقت نفسه عناصر النقص، وهو نقص فرضته الظروف الاجتماعية، فكانت هذه الشخصية تُجسد ثورته التي تحولت فنا ضد هذا الجمود فاختر النموذج الموحى الذي يقدم الوجهين معا: المظلم الجاثم على القلوب وفي الوقت نفسه يستدعي الوجه الآخر المثير الممكن تحقيقه.

كانت القضية العامة في هذه القصة تدور حول التحرر، تحرر المرأة وقد مُزج هذا بالدعوة إلى الفكك من اسار الخرافة والتزمت وسحق شخصية الفرد، ولكنه أيضاً استطاع على مستوى التناول الفني أن يرسم الأحداث ويرتّبها ويقسمها تقسيمات فنية متزنة، فبدأ أولاً برسم الشخصية والجوالاتي ثم حدد الظرف الاجتماعي، ثم وضعها داخل الظرف الخاص الذي حرّك الأحداث فتولد منه الاتجاهان اللذان سبق الإشارة إليهما، اتجاه الزوج واتجاه منيرة، ثم يتابع اتجاه أفكار منيرة ليبلغ في الأحداث ذروتها حينما تسير باحثة عن الطريق من خلال منطقتها حتى النهاية. وفي الوقت نفسه لم يدفعه الانحياز النفسي إلى العصرية من أن يوازن شخصية البطل كاشفاً جوانب النقص في نمطه الذي لولاه ما سقطت منيرة. . ونجد من جهة أخرى أن الكاتب قد تصارع في ذهنه المستوى التعبيري المعتمد على الوصف الذي تربى عليه مع شروط القصة الفنية، لذلك نجد أن ما تطابق مع الموروث عنده، أو لامس حسّه في قضية من قضاياها، نجده يرتفع إلى مستوى جيد من التعبير ولكنه تفلت منه الخيوط حينما يرسم جو الغابة الغريب وهو مصنوع ولا شك. أو

لجوء البطلة إلى الانتحار والذي هو سمة لا نقول أنها مستحيلة الحدوث أو نادرة ولكنها غير متسقة مع الشخصية التي عرفناها. ولكنه أيضا قدم لنا جوانب ستكون لها مكانتها في القصة: ثنائية الصراع بين الافكار الحديثة والغيبية اضافة الى الدعوة إلى اندحار الخرافات والأوهام أمام الواقع، وبها قدّم لنا لأول مرة مرتكزا لفن القصة. وهو أن الكاتب الحديث سيبدأ بالتقاط مادته الفنية من الواقع المنتصب أمام عينيه ولم يعد ملتفتا إلى الثقافة القديمة يجترها ويعيدها منفردة دون أن يتعامل مع عصره. وكانت انماطه البشرية بداية مناسبة، فجانب منيرة وزوجها، وهما القطبان للذات دارت حولهما الأحداث، كانت (الشيخة أم صالح) غمطا من الانماط التي يسعى إلى التقاطها الكاتب الواقعي لتدل على واقع التخلف والشر المنطوي فيه، وكان تنويعه هذا دالا على هذه البداية الموفقة.

من المؤكد أن قصة (منيرة) قد قدمت نموذجا لفن جديد، وكان من الممكن أن يستمر هذا الخط لولا أن انتفاء شرط الوجود أدى إلى التوقف، فكما أن هذه القصة الأولى ولدت مع المجلة الأولى، فإن توقف الأخيرة في سنتها الثانية أدى إلى أن توقفت البداية عند خطوتها الأولى.

* * *

وكانت العودة بعد ما يقارب العشرين عاما، ففي سنة ١٩٤٦ صدرت مجلة «البعثة» وكان ولادة المجلات يعني انبثاق الفن القصصي، ولن نسبق التاريخ فنقول ان انحسار دور الصحف والمجلات في منتصف الخمسينات أدى إلى النتيجة نفسها.

اذن مع الولادة الجديدة للحركة الصحفية عادت القصة إلى السطح بارزة واضحة، بدأت مع ذلك التشابك الدقيق القائم بين الخاطرة وخطوط القصة، لذلك نجد هذه القصة تصاغ في شكل حكاية، نلاحظها في قصة «من تفاعلين القدر»^(٣) التي قامت على أساس المفارقة البسيطة، وقد تبعتها محاولة أخرى هي «بين السماء والماء» لخالد خلف، وهي محاولة تفتقد إلى فنية القص، ولكنها كانت تجمع بين السرد والحوار وتساوي بينهما، والقصة تعرض للخطر الذي تتعرض له سفينة بحرية كويتية، وهذا الخطر آت من صغر هذه السفينة وبدايتها إذا قورنت بالسفن الكبيرة،

وكانت الدعوة إلى الدخول في العصر الحديث أو مواكبته، ولكن هذا الحوار لن يصل إلى القوم لأن الغرق سيكون نصيب المتحاورين. إن السداجة بينة فيها. فأين مثل هذين المتحاورين اللذين يتحاوران في هذا الوقت العصيب، ولكن محاولة المزج بين الدعوة أو القضية والاطار القصصي كاف لكي ننظر إليها بعين الاعتبار، خاصة وأنها ستكون فاتحة لعدد من القصص التي سيكون البحر محورها الرئيسي.

وسيربز الاطار الآخر للحياة العربية في الكويت، وأعني به الصحراء، في القصة الثانية «ذئب الصحراء»^(٤) لعبدالعزیز حسين. والتي تروي لنا قصة ذلك الرجل البدوي الذي وجد شبعا أسود عريانا يتحرك في الظلام لغاية يقصدها ولكنه سرعان ما يسقط وقد هجم عليه ذئب ففضى عليه وينجلي حدث القصة عن أحد متلصصي الليل قد تسلل ليشير الرعب ويستولي على ما لدى احد العابرين ولكن ذئبا عاجله قبل أن يحقق غايته، وفي هذه القصة نجد أن الصياغة اتخذت شكلا مناسباً، ولعلّ تماسكها آت من ان راويها هو ذلك البدوي الشيخ الكبير الذي يستند الى تراث كبير من النمط العربي الموروث، وقد رسم لنا القاص شخصية الراوية وصلته بالصحراء الذي عرف عذابها وصفاءها. ونلتقي فيها براويين أحدهما هو الشيخ الذي شهد الحدث والآخر كاتبها. وقد جاء الحدث طريفا فيه بعض غموض الفن الذي تعقبه أولى نقاط الاضاءة أو الانارة التي تتوجه. وهي قصة تقدم لنا ايضا لحظة الخوف والتلاقي بين ذئبين: ذئب حقيقي وآخر بشري، وبهما تجسّد الحذر والغدر، ولكنها تساقطاً ليبقى الانسان الحقيقي.

كان هذان حدين أساسيين لمسار القصة الكويتية - ولعله في الخليج كله - ويبدأ الخط بالتصاعد وسنجد أن جاسم القطامي^(٥) في محاولاته الأولى يركز على جانب البحر أساساً أو زاوية يركن عليها، فقدم ثلاث محاولات جمعها عنوان متشابه هي «نهاية بحر» و«زواج بحر» ثم «يوميات بحر» وهي أطولها.

في قصة «نهاية بحر» يركن إلى أنها من واقع الحياة في الكويت ونسميها قصة ولو اعتبرناها حادثة يستند عليها الكاتب ليقدم لنا نقدا اجتماعياً فيكون تعبيرنا أدق، فنحن أمام قصة شخص قدمه المؤلف بطريقة تسمح له أن ينتقل من النقيض

إلى النقيض مستخدماً هذا في تقديم نقده ودعوته لقضية تشريعية يعرضها بوضوح وصراحة وكأنه لم يسبق القصة إلا لأجل هذا، فالبحار أبو حمود الشجاع الشهم الذي يواجه الأخطار دون خوف ففتحت أمامه السبل وتسايق إليه أهل السفن وارتفع أجره حتى تولى أرقى منصب في سلم البحارة (المجدمي)، وهذه الروح هي التي قادته لأن يغامر في ليلة عاصفة فيفقد ساقه في حادث ولم يستجب النوحدة (ربان السفينة) لطلب البحارة الذين طلبوا علاجه في أقرب ميناء. وتنحدر حال البحار وقد تخلى عنه من كانوا يتسابقون إليه، فيموت كمداً، وتأتي الدعوة التي يتبناها الكاتب وهي دعوة لوضع قانون للتأمين على البحارة، وواضح أن هذه (الحكاية) كانت هذه المقدمة لهذه النتيجة.

ولا تزيد «يوميات بحار» عن رصد يومي لحياة بحار يتوارث دين والده حفاظاً على بيت الأسرة، فيفقد حريته الشخصية، ويستمر عرض فصول السخرة متخللاً هذا نقد لهذه العلاقة الشائنة في العمل، ويحاول المؤلف أن يقدم لنا الأحداث المتعاكسة ففي الوقت الذي كان البحارة يتبادلون حكاية مآسيهم كان النوحدة مدعوا إلى حفل سمر!

إن القطامي، وهو رجل ذو توجه سياسي، كان هاجسه المبكر هو هذا النقد الاجتماعي والدعوة إلى الإصلاح، فموقفه العام هو الذي يدعوه إلى هذه الكتابة الإصلاحية، إذن هو ليس كاتباً ولكنه داعية، ومن هذا المنظور يحسن أن نفهم أعماله، وهو منحاز إلى طبقة البحارة الكادحين ويدين الاستغلال والتحكم.

والدعوة الإصلاحية قد تخرج نماذجها من إطار البحر إلى الوسط الاجتماعي كما في «زواج بحار» التي لا تقدم البحار إلا من حيث كونه فرداً تستبد به تقاليد بالية تشجع على الانحراف، فلدينا إنسان قاسى في سبيل تحقيق حلم بسعادة الزواج ثم تكون النتيجة أن التقاليد أسقطته من حلمه إلى واقع تعس فهو، حتى في هذا المجال لا يملك الحرية، فتكون النتيجة سوء الاختيار، وتنتهي هذه القصة أيضاً بنصيحة أن للرجل الحق في أن يرى المرأة التي يريد أن يتزوجها. وهو يلح على هذا المعنى فإذا كان في «زواج بحار» يرى أن عدم معرفة الشاب لفتاته هو سبب سقوطه وانهاره فإنه

في قصة «الصورة الجديدة» يقدم بطل هذه القصة المتعلم الذي يرفض زواج الصدفة والبخت فيضطر إلى اختيار زوجة من خارج مجتمعه ولكن الزوجة الجديدة ترفض هذا المجتمع وينتهي إلى النهاية نفسها التي سقط فيها من قبله من تزوج زواج الصدفة. فهو انصرف أيضا إلى تعاطي الخمر، ولكنه يرى صورة وفاء في اليوم زوجته التي هجرته والتي كانت مغرمة بالتصوير، فيرى ملاكا طاهرا حالت الرجعية دون زواجه منها.

ولم تسر قصص النقد الاجتماعي في هذا الخط الوحيد، والذي يعتمد على المعالجة الصارمة المأساوية، فإن ثمة مدخلا آخر هو المدخل الفكاهي الذي يقدم تصويرا فنيا يثير الانتباه لأنه يتحرر من أي قيد سابق فتكون الانطلاقة سببا في استكشاف مناطق الاجادة، ولعل المحاولة التي بدأها عبدالعزيز حسين وقام باكملها أحمد العدواني نموذجاً لهذا، فقد اختارا صفة السلاخ^(٦) ليديرا حوله بعض الحكايات اللامعقولة وكان المدخل فيه شطحات خيال غنية، فالأربع قصص كلها تغرق في الخيال لتنتهي بكلمة واحدة تكررت في النهايات فكانت لازمة أساسية فهو دائما يصّر على أن ما يقوله لا يخالف حقيقة الواقع الذي هو شديد الحرص على تقريره أبداً.

نلمس في هذه المحاولة شيئا من الخيال التراثي يذكّرنا بفكاهات أبي دلامة أو بالخيال الحديث الذي يبدو لنا في الثياب المسعورة، أو المعطف الذي نقلت إليه عدوى السعار فراح ينهش الملابس، مروراً بالمبالغات المتمثلة بذلك الفارس الذي يركب نصف حصان يدخل الماء من فمه ويخرج من نصفه الخلفي المقطوع والذي تم رتقه بعد ذلك من فروع شجر الغار التي نبتت فوق جسد الحصان.

من الصعب تبين الهدف المحدد وراء هذه القصص والتي يمكن أن تكون قد جاءت لمحاربة أولئك المدعين الذين يهرفون بلغو كثير زاعمين أن الحقيقة فيه وهو ليس كذلك، ولكنها على أية حال امتازت بصياغة فنية رفيعة وخيال يدل على ملكة قصصية تخلق قصص الخوارق وترويهما تحت شعار الحرص على عرض الواقع، ولا شك أن جمال هذه القصص الخيالية لا تصرفنا عن تبين أن خيال الكاذبين يشطح بهم وهم يؤكدون الواقع.

وقد انساق أحمد العدواني وراء هذا الجوفي «مذكرات خرافة» وهي حلقات أربع نشرها متتالية صاغها مشيراً إلى أنها (نقلا عن النسخة المخطوطة بمكتبة هيان بن بيان)^(٧).

إن هذه المذكرات تخطو خطوات حسنة فيبدأ من تسجيل المشاهد الخرافية المعتمدة على جو القصص الشعبي والتراثي ومحاولة الوصول إلى القصص المجازية، أو لنقل التعليقات التي تلبس إهاب القصص لتقول شيئاً، فالمدينة التي تُسجل فيها هذه الحوادث هي جهلموت، وهو تركيب واضح حين يجمع بين الجهل والموت، فاحدهما يؤدي إلى الآخر وفيها نجد الاشارات هذه إلى البلدة الذي ينطلق منها الانسان من قيوده الأدبية دون أن يخشى خشية لائم، وفيها حالة الانسلاخ وهي عكس التطور، حيث ينتقل الانسان من حالة الانسانية إلى الحيوانية، فالعالم يتحول إلى حمار لأن كل ما فيها «مقلوب الأوضاع ومنكور الطباع» وتبدأ حالة الجهل البين بالوضوح، فالعالم منهم يرى أن الشمس تكونت من انفجار البراكين أو النيران التي يشعلها الناس، والأرض مرتكزة على قرن ثور وأن المد والجزر شهيقي هذا الشور وزفيره!!.

وهكذا تحول حديث الخرافة إلى نقد الأوضاع العقلية السائدة آنذاك والتي أراد هذا الجيل أن يدفعها، وتكون الخلاصة أن هؤلاء أناس يفكرون ببطونهم.

ولكن ثمة وقفة أخرى من الوجه الآخر من الحياة، وهي دالة في اشاراتها حين تتسع مساحة الرؤية ولكن بتركيز يتناسب مع الموقف الذي خلق انطلاقة لحظة التأمل واستواء الانفعال عند حد يسمح بحصر هذه الرؤية في مجال يحيط باطرافها، إن اللحظة النفسية المتميزة تتولد من خلال الحادثة التي تولد انفعالا يستوي عنده فكره، وهذا الحد النفسي هو الذي حاولت أن تنقله لنا قصة (مع الموت)^(٨) للعدواني، التي تنطلق من موت صديق، وكيف أن الناس يقذفون بكلمة الموت حينما يكون بعيداً عنهم وكأنه حدث عرضي لا يستوجب توقفاً، وهو عند صاحبنا صور حبيسة تنطلق في الطفولة ارتبطت برائحة الكافور التي أثارت الغثيان في نفسه، ولحظة أخرى عندما كان أحد الصبيان الذين يقرأون الختمة القرآنية على روح عميد أسرة معروفة، فقد

أدبرت «القهوة الحلوة» فتجرعها ليتقيأها ويتبع هذا أنه أنبّ على جنبه، وتتصاعد صور الموت ولعلها تصل إلى الركيزة الأساسية حينما يأخذ الموت شكل الوباء حينما غمر وباء الجدري مدينة الكويت وبدأ الموت يحصد ويشوّه، الزملاء يتناقصون والجنائزات تطلع من كل سبيل، ووسط هذا يسقط أخوه في صراع مع هذا الوباء ويصارع وليس بينه وبين الموت إلا شهقة. ولقد بلغ بالصغير الذهول مرّة أن اقترب من أخيه وهم أن يسأله ألا يموت! ولكنه خشي أن يُفزع أخاه ليس إلا ويتابع تلك اللحظات بدقة، فقد كان يتوقع صراخ النادبات «وربما سمع صوت ديك أو ثغاء نعجة فخيّل إليه أنه صوت نادبة».

وينعكس الموقف، فالخائف من الموت عندما يشتد عوده ينقلب موقفه فتتماسك أعصابه ويواجه تلك اللحظات رابط الجأش، بل ويتخذ موقف اللامبالي حينما يلعب مع أقرانه حول المقبرة، ويجمع الجساجم والعظام التي نبشتها سيول الأمطار، بل وسرق مع زملائه بعض هذه الجساجم.

لقد تغيرت نظرتّه إلى جميع الأشياء ومن بينها الموت، وإن الاخلاص والاهتمام يكون بالحياة «وكل ما هو حي أجمل وأكمل من كل ما هو ميت».

إن لحظة الموت الطارئة استعادت هذا التاريخ ليستعين بها على هذا الظرف، وكانت الصور كلها تقدم الحياة إزاء الموت، وعندما يرن صوت المؤذن يدرك أن الله أكبر من كل كبير، وتكون وقفته بعدها أمام النافذة «يستروح نسيم الفجر ونور الحياة».

إن هذا الموضوع التأملي تحول إلى مرحلة دقيقة وراء صور الموت وحالات النفس ازائه، لقد كان العدواني يملك خيالاً خصباً قدم من خياله صوراً متتالية ومتكاملة جمعت بين الشعور والانفعال والتعقل والروح والمادة، كلها جاءت تترى أمامنا من خلال تلك المواقف التي حشدها في هذه القصة القصيرة دون أن يفقد التماسك أو يخرج عن حد التركيز الذي تتطلبه لحظة القصة القصيرة.

إن هذه المرحلة شهدت نشاطاً قصصياً طيباً، وكثرت محاولة المحاولين، ولكن

جل هؤلاء لم يجعلوا القصة همّاً أساسياً لهم في حياتهم الفنية أو الفكرية، ولكنها كانت بالنسبة لهم وسيلة معاصرة ومناسبة لنقل فكرة عابرة خطرت في الذهن، لينصرف الذهن عنها بعد حين، وكان بعضهم، وإن جعل الأدب في عمومهم نصب عينيه فإن القصة لم تكن إلا أحد الهوامش التي يقصدها الكاتبون فالأصل عند بعضهم هو العمل الاجتماعي والسياسي أينما كان، وهو عند آخرين الاتجاه نحو فن آخر فالعدواني - على سبيل المثال - شاعر في الأساس وهناك من اكتفى بأعمال محددة لينصرف عنها مثل يوسف الشايحي الذي كتب أربع قصص هي «رحمة السماء» ١٩٤٨ و«حلم» و«طعنة في القلب» ١٩٤٩ و«القييد الحديدي» ١٩٥١ ومثله عبداللطيف الصالح الذي قدم «من ضحايا الحب» ١٩٤٩ و«مدينة الأحلام» ١٩٥١ و«مطاف الحب» ١٩٥٣، ويضاف إلى هؤلاء يوسف النصف في قصصه الأربع «حلم» ١٩٥٠، «زهرة ذابلة» ١٩٥١ و«أمل ضائع» ١٩٥١ و«ضحية الجهل» ١٩٥٢.^(٩)

ولعل أنضح هذه التجارب ما قدمه علي زكريا الانصاري الذي شدته ثقافته الانجليزية إلى أحكام الصنعة ولكنه وقع تحت أسار نزعة تشارلز ديكنز الإصلاحية فسعى إلى محاكاته في قصته «الطفولة المعذبة» التي نشرها حلقات في مجلة البعثة.

ولكن من هؤلاء من جعل الفن القصصي أساساً أولياً يقبل عليه اقبالا متصلاً، وهؤلاء هم الذين ستوقف عندهم مثل فهد الدويري وفرحان راشد الفرحان، أما الثالث فهو فاضل خلف الذي كرس شطراً مهماً من اهتمامه لنشر بعض القصص.

(١) فهد الدويري

يأتي في مقدمة هؤلاء الثلاثة فهد الدويري الذي سماه الاستاذ خالد سعود «شيخ القصاصين الكويتيين»^(١٠) وهو أهل لهذا اللقب فقد شهد بداية المرحلة الجديدة ووقف في مقدمتها مع معاصريه فكانت قصته المنشورة الأولى «من الواقع» (يوليو ١٩٤٨) وقد توالى انتاجه حتى نشر عشرين قصة تضاف إليها قصة (ظلام) التي اشترك في كتابتها مع الاستاذ حمد الرقيب، وقد واصل الانتاج في المرحلة الأولى

من سنة ١٩٤٨ بقصته التي أشرنا إليها حتى عام ١٩٥٣ والتي ختمها بقصته «الشيخ والعصفور» لينقطع بعد ذلك مكتفياً بصياغاته القصصية لبعض الأحداث المرورية حتى أوائل ١٩٥٤ ليتوقف بعد ذلك ويعود ناشراً قصصه الأربع الأخيرة ابتداء من سنة ١٩٨١.

إن الركيزة الأولى التي يعتمد عليها وينطلق منها ويلج عليها هي أنه يريد أن يجعل الاحساس بالواقع احساساً قصصياً، أن يحطم الوهم من أن القصة شيء منفصل عنه. وهذا اللاحاح نجده في هذا الربط بين المتخيل المروى والآخر المستمد من نبض الواقع. وهو الحاح يطفو على السطح صراحة وفي أوقات متباعدة. لقد بدأ أولى قصصه باسم «من الواقع» ولم يكتف بهذا ولكنه يبدأ القصة بحوار الراوي وصديقه حول موضوع القصص الخيالي والواقعي - وواضح أنه يفصل بينهما فصلاً ينبغي النظر إليه، يقول «إني أصرّ على أنه ينبغي لكتاب القصة أن يدركوا أن في الواقع ما يفوق الخيال، ومن ثم فإن عليهم أن يكتبوا الواقع الذي يُسجل التاريخ النفسي للمجتمع. ص ١٢٢» وفي هذه المقدمة يوضح أن القصص الخيالي يعكس الناحية النفسية للمؤلف أما أحداث الواقع فإنها تعرض صور المجتمع على حقيقتها.

إن هذا المدخل الأولي يرافقه، فهو يتصدر بعض قصصه باسم «اندحار الشيطان» «وما تدري نفس» و«إرادة الله» وهي القصص التي نشرها تحت اسم قصاص. ويخص قصته «الشيخ والعصفور» بإشارة تقول (قصة كويتية واقعية).

ويدخل بعد ذلك تعديلاً على تصوره للواقع، ففي محاوره أخرى يقول في مقدمة إرادة الله: «قال لي صاحبي:

لا تعتقد بأن في واقع الحياة أحداثاً أغرب كثيراً من كل ما ينتجه الخيال الروائي من غرائب ومدهشات.

قلت: بلى، ولكنني اعتقد كذلك بأن الواقعة الخفية مهما كانت غريبة ومدهشة إلا أنها مع ذلك تحتاج إلى رتوش، أو تحرير، أو حجب، لكي نكون قصة فنية كما يعبرون. . .
١٨٨»^(١) وبغض النظر عن مسار الحديث بعد ذلك فإن مؤداه يشير إلى أن ثمة فهماً للواقع والفن يختلف عما بدأ به من قول في قصته الأولى.

إذن نحن مع كاتب حرك عينيه فيما حوله وحاول ان يخرج من ذاتية العرض إلى موضوعيته، ولأنه أراد أن يكسر الحاجز الفاصل بين الاثنين سنلاحظ أن قصته التي أشار إلى أنها من الواقع الا أنها وإن كانت (واقعية) بمعنى أنها (حدثت) ولكنها لا تخرج عن القصص التي تروي على أساس خيالي فقد أدخلنا في جو الدسائس والمؤامرات والعفو الذي يتحلّى به بعض العظماء فهي أشبه ما تكون بقصص العرب القديمة، وإن لم تخل من لمسات تشير إلى صياغة حديثة واعية، وعندما يصف الخائن الذي حُرّض على قتل الأمير وهو في لحظة التردد مشيراً إلى أن عقله الباطن قد استصرخه فستمرّ في مكانه، ثم اشاراته إلى ما كان يدور في ذهنه بعد انكشاف أمره، كل هذا دل على قلم أمسك بأول الدرب، وكان التكوين القصصي سلساً متدفقاً جامعاً بين متابعة الحدث ورسم أبعاد فنية له تخرجه من حد الرواية البسيطة إلى مستوى الصياغة الفنية.

وحول هذا المحور الجامع بين الرؤية القديمة لمفهوم الحادثة وصياغتها الجديدة يقدم لنا عدداً من القصص، ففي «صانع المتاعب» التي يؤكد أنها قصة من صلب الواقع ولب الحقيقة (١٥٨)، يستحضر قصة ذات أصل شعبي تؤكد أن المال ليس هو بوابة السعادة، بل أنه يحمل همّه معه، فهو مشغلة للإنسان وتحطيم للعلاقة الأسرية ولا أدري هل كان الدويري يستشف هذا من بواذر أتت آنذاك مع بدايات النفط. وأن هذا القادم الجديد سيحطم الحياة الداخلية للإنسان، خاصة وأن المدخل يشير إلى تلك الميزة التي تميزت بها هذه البلدة التي لا ترى فيها أحياء غنية وأحياء فقيرة، فالمنازل سواسية لا تعرف الفوارق ولا تعتنق تفاوت الطبقات، وإن عبارته هذه قد تشير إلى معنى أراد استخراجه من صياغته لهذه القصة الشعبية.

ويمكن أن نلحق بالنمط الواقعي الشعبي في قصة «صك الكرامة» التي تقدم الموقف المثالي في حياة مادية، وقد يغرق الواقع بصدفه قدرية لا ترقى إلى النموذج الواقعي ولكنها تقدم مفارقات الشاذ والغريب الذي يتحول إلى نادرة مذكورة «إرادة الله» و «ما تدري نفس».

ولأن الكاتب الواقعي الاجتماعي يملك ميلاً انتقادياً واصلاحياً، سنجده ينظر

حوله محليا وعربيا، فوضع يده، مع آخرين، لاصلاح الوضع وفي «زكاة» تكون قضية المال وعدالة توزيعه معروضة ولكن ليس وحدهما المقصودين فثمة زكاة أخرى متصلة بالترابط بين القول والفعل، فالأنانية وعزل الذات عن المجموع تساوي بخل الاغنياء وتقديرهم وقد أقام قصة مصنوعة ليصل إلى هذه النتيجة، تماما كما فعلها مع قصة «يرثون حيا» الذي ركّز فيها على نموذج البخيل والذي كان قاسما مشتركا بين أعمال فنية كثيرة مثل بخلاء الجاحظ وشيلوك شكسبير والتي يستحضرها وهو يقدم نموذجه المحلي لكي يقول لنا أن الثراء والزوجة الغنية والأسرة الكبيرة لا تقوم هذه كلها مقام العلم، لذلك جمع عددا من الكوارث يخرج عنها البطل فقيراً وحيداً أعرج مؤكداً لنا أنه لو كان في عقله علم لاستطاع مع عرجه أن يكسب، ولكن الدعوة للعلم مشروطة بأن يكون منسجما مع اتجاه النفس والا كان الطريق مسدودا، تماما كما حصل لبطل قصة «المهندس» .

ويلج إلى داخل البيت الكويتي ليقدم لنا مشكلة اجتماعية يطرحها التكوين الأسري، «فالزوجة الثانية» عنوان يدل على معناه ويجسد انحياز الكاتب ضد هذا السلوك الاجتماعي، ولكنه يدخل إليه من خلال النفس حين يستبد بها الانحراف الداخلي. فبطل القصة يفترض أنه سعيد بالمقياس الطبيعي لما تعارف عليه الناس لظروف السعادة من تجارة وصيت طيب وغنى وزوجة وولد ذكي، ولكن «النفس الانسانية مجبولة على انتقاص ما هي فيه، تستشعر سعادتها دائما في ماضيها، أما الحاضر فلا تراه حتى يكون في الذكريات، . . الخ ص ١٤٨». وكانت هذه بداية التجربة الجديدة التي تخلقت في نفس لا تنظر إلى واقعها الطيب بعين الرضا، وقد استطاع الكاتب أن يدير حوارا معبراً عن نفسية البطل وهو يشكل نيته ثم يخطو خطواته نحو الزواج الآخر ليكون الدمار.

ولكن ثمة دمارا آخر يهدد الاسرة من الداخل، يُقدّم لنا منظورين، أحدهما من خلال قصة شاب والآخر بواسطة فتاة، فقصة «رسالة» تعرض قصة الشاب العصري ومعه والده الذي لا يختلف عنه، ولكنها لا يمثلان الا شذوذا عن قاعدة . ومن ثم فهما راضخان لما تعارف عليه الناس، فالاب كان في داخله غير راض عن

بعض العادات والافكار القديمة الا أنه يُسدل على آرائه هذه ستاراً وراح يعيش عيشة معاصريه ويتلاءم مع أذواقهم ومشاربهم، وهذه الازدواجية، والتي سنشاهدها مرة اخرى عند شخصية الاب حمود في مسرحية الحاجز لصقر الرشود (١٩٦٦)، نقول هذه الازدواجية هي التي قادت إلى الدمار، لأن الشاب العصري تزوج عن طريق خاطبة أكدت له الجمال المادي والمعنوي لفتاته، وكانت النتيجة عكسية فلم يكن أمامه الا الانتحار أو السفر فاختر الأخير. وعلى الطرف الآخر تعيش فتاة مثقفة ولكنها أيضا لا تملك مصيرها فيحكم عليها أن تزوج قريبها الذي كان دونها علما وثقافة ولكنه يملك حقا أعطاه آياه المجتمع اسمه بيت الطاعة، وكان هذا هو محور قصته «إنسانة بائسة».

ويتجاوز الدويري الواقع المحلي إلى المشاركة العربية، فيرصد المرحلة التي عاشها في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات وتأتي القضية الفلسطينية في المقدمة، لا يطرحها لنا من منظور سياسي خارجي ولكنه يلمس الجانب الانساني الدقيق، ففي «اندحار الشيطان» يقدم المرأة العربية البائسة التي فرت من أرضها حفاظا على شرفها ولكنها تكاد تفقده في العاصمة العربية التي هاجرت اليها، وكان السقوط وشيكا، وتصويره عند المؤلف دقيقا لافتا للنظر (انظر ص ١٨٠)، ولكنها تعود إلى رشداه ويكون الانفراج الأخير من خلال حدث عابر فقد شاهدت المرأة سيارة شحن فيها أثاث مستعمل فعرفته، لقد كان أثاث بيتها، وفي قائمة السرير مبلغ مائة جنيه سبق أن أخفتها في هذا المكان^(١٢).

وبيلغ الدويري مبلغا فنيا جيدا في قصة «الشيخ والعصفور» التي امتازت بشفافية خاصة جعلت الدكتور محمد حسن يصفها بأنها تمثل أعلى مراحل نضجه الفني وأن العلاقة بين الشيخ والعصفور تحكمها لمسة انسانية، فهذا العصفور الذي يحاول الطيران فيحول العجز بينه وبين ما يريد، ما هو الا هذا الشيخ نفسه، وبذلك يكون الدويري قد خط أولى خطوات الاسلوب الرمزي^(١٣). ويمكن أن أقول ان الدويري كان حريصا على التجديد ومحاولة رسم الايحاء الفني والتجويد فيه ويكاد يكون هذا مطردا سواء على مستوى الحادثة أو رسم الجو الموحى، والاشارة هنا

ممكنة إلى القصة المشتركة «ظلام» ففي القسم الخاص به نحس بذلك الظلام المجازي الذي عبر فيه عن ظلمة النفوس، ولم تكن أشعة الشمس الصفراء التي تحتّم قصة «الظلام» الا إشارة لهذا.

ومن المفيد القول أن محاولة التنويع في الشكل كانت من العناصر التي نحس أنه يسعى إليها، فهو يتبع حيناً أسلوب السرد أو الحوار المتبادل، أو بالبداية بالقصة من نقطة حاسمة، أو من ختامها ليعطي نفسه فرصة الاسترجاع، وقد ييسط الأحداث دون أن يخفي شيئاً حتى لا تقضي حركة الأحداث على الفكرة، وأحياناً يعتمد على كشف القناع في الختام لتحصل المفاجأة «فراش الصوف» و «إرادة الله» ولجأ أحياناً إلى أسلوب الرسائل وهو أسلوب وجد اهتماماً في تلك المرحلة وقد قدّمه في قصتين هما «رسالة» و «المهندس» وتخلل هذا محاولات كثيرة لاستبطان النفس كما أن في الزوجة الثانية «ص ١٤٩» و «ظلام» ص ١٥٤، و «فراش الصوف» ص ١٧٧ ومواقع أخرى كثيرة، فهو لم يتردد في أن يستعمل مثلاً كلمة العقل الباطن ص ١٥٣.

إذن فنحن أمام فنان واع مثل انقطاعه المبكر خسارة لمسار القصة في الكويت، وكانت عودته الأخيرة فيها كسب لاشك فيه. وأن امتداد هذا التنوع الفني نلمسه في القصص الأربع التي نشرها مع بداية الثمانينات، ونظره خاطفة تكشف لنا هذا، فهو فنان يرصد الواقع في تغييره، يتابع القديم وأفوله وتحولاته في النفس كما في «الأفق والخيمة» فالشيخ البدوي يتابع أبناءه الذين تغيروا مع العصر يشاهدهم وكأنه يعيش حلماً، ولكن الشعور الغامض باق في أعماقه يدعوه إلى العودة إلى ما كان هو فيه، وتنتهي القصة باسدال الستار المجازي: لقد بدأ من خلال السيارة «حمرة الأصيل تلف الخيمة الكبيرة وعن يمينها القبر، يغمرها الصمت ٢٢٥» إن الصورة دالة على حياة تنتهي وأخرى تبدأ.

هناك وقفتان بلغ بهما نضجاً في تناول ففي «رجل الفندق» و«أشياء لا تقاوم» يبرز أمامنا قاص يملك أدواته وينفعل مع ما حوله، ففي الأولى نجد النموذج الذي قذفه الواقع الجديد، فاللقاء بين الرجل هاوي صيد السمك وساكن الفندق الباحث عن عمل واللقاء اليومي والحوار العميق يجمع بين الرفاهية والحاجة، فما كان يلقيه

الأول من سمك يعتبره لا أهمية له تقوم حياة الآخر عليه لتكشف بعد ذلك معاناة الأخير الذي يجمع هذا السمك وينظفه ويبيعه ليدفع ثمن اقامته في الفندق قبل أن يرحل إلى كندا بحثاً عن عمل . وعندما يقول الأخير أنه لا توجد قطط على سواحلكم تأكل هذا السمك الرديء فإن هذه الاشارة تشير بسخرية إلى أن ثمة بشراً يحتاجون إلى هذا الفئات وهو هنا يضع يده على مشكلة قائمة وكان تناوله لها من جانب نم عن ذكاء وتميز رغم أن غيره من الجيل اللاحق حاول أن يعالج هذا الموضوع . إذن كان الدويري يعي الواقع الجديد للوافدين العرب .

ويلغ الدويري مبلغاً متميزاً وهو يقدم لنا في «أشياء لا تقاوم» رحلة رجل مسئول كبير السن إلى عمله في سيارته التي يقودها سائقه ، إن ظاهرها رحلة يومية ، ولكنها في حقيقتها مسار حياة كاملة حين يغوص في أعماقه يستحضر تاريخه مع الوظيفة حتى موقعه الحالي المتقدم ، يدور هذا مع حركة المسبحة وآلام الجسد التي يعانها ، وهذا المرض الجسدي يقابله ألم آخر معنوي ، فثلاثون عاماً مضت كان خلالها يخلع جلده القديم ليلبس جديداً مع كل وزير ، فكلمة «لا» ثمنها غال ، وهناك غيره الذي سيقول نعمين لا نعم واحدة ، وتتراوح حركاته بين نية التقاعد والتأمل في الطريق ، فهذه التي تقود السيارة الفاخرة قد تكون عشيقة لأحدهم ، ويغرق خياله وراء البحث عن أسهم لأبنة في شركة من الشركات وهكذا تسير التأملات حتى يصل إلى المكتب ويبدأ دوران الساقية لينسى الثور عقله ويمزق ورقة التقاعد التي كتبها ويكون ختام القصة من نقطة بدايتها . «أشياء كثيرة يجب أن تُعمل . . وأمر كثيرة يجب التنازل عنها . . نعم كثيرة .

ولفّه هدوء ، وخيل إليه أنه في سفينة والهواء ساكن . . ساكن . . والماء راكد . . راكد . . وعضلات جسمه متراخية ، وامتدت يده إلى الرسالة يمزقها قطعاً صغيرة جداً ، ووجد في قطعة منها كلمة «الوزير» فبللها بالشاي حتى محاها ، وعاد يزفر ويشهق كما أوصاه الطبيب ص ٢١٨ .

حقاً لقد كان الدويري صوتاً متميزاً في تاريخ القصة القصيرة في الكويت .

(٢) فرحان راشد الفرحان

في عام ١٩٥٠ نشر أول قصصه «من الشارع»^(١٤) وأتبعها بعدد آخر، ونشر حينذاك محاولة روائية تحت اسم «آلام صديق» ليتوقف ثم ليعاود النشر في منتصف الستينات وقد كان ثمرة هذا مجموعته الوحيدة «سخریات الأقدار» التي صدر في أوائل السبعينات قبل أن يختاره الله إلى جواره.

في هذه المجموعة الأخيرة اسقط القصص التي نشرها في أوائل الخمسينات مكتفياً بأعماله الأخيرة^(١٥). وقد ضم كتابه هذا اثنتي عشرة قصة هي «لم يفتها القطار - ثمن الوفاء - خاتمة حب - أحلام فتاة - اليتيم - سخریات الأقدار - كلمات صغيرة - فاتن - الليالي الحمراء - في سبيل الشرف - وداعا يا قلبي - تحيا العدالة».

كان الفرحان متعلقاً بفن القصة لذلك جعل منها همّه الأول بجانب دراسات أخرى محدودة وكأي أحد رواد درب لا يستند إلى تاريخ وغير مسبوق بنموذج يركن عليه كان لابد أن تكون الصعوبات الفنية بانتظاره، وإذا نظرنا إليه باعينا الحالية، قد لا نعطيه حقاً اكتسبه من محاولته الأولى، لقد كان همّه منصرفاً إلى التعبير عما يشاهده أو يحسّه شاب عاش رغم الاندفاع العاطفي في أوائل الخمسينات، وفي الوقت نفسه تتحكم به نزعة ناقدة ولكنها هادئة تصل إلى حد السكينة، فكان موضوعه الأثير التقاط أحداث يرى أنها صورة للحياة من حوله فينقلها كما هي والتي تروي عادة على لسان راو عاش الأحداث أو شهد طرفاً منها ويحاول إيهامنا أنه ينقلها حرفياً وليس النقل حرفياً عن الحياة نقيصة فنية، ولكن النقل عنده محكوم بالتوقف عند هذا الحد وتتداعى «الأحداث» عنده مما يجعلنا نحس أن الكاتب كان يكتب القصة وهو يفكر بعقلية الروائي، ولذلك تتداخل أحداث قصة باخرى كما نلاحظ مثلاً في قصة «اليتيم» وتكون الرابطة هي شخصية الروائي فقط.

وثمة ومضة فنية مضيئة كان من الممكن أن يستثمرها فهو يملك خاصية السرد القصصي لولا اسرافه أحياناً في الوصف سواء كان وصفاً للطبيعة أو مظاهر الحياة أو لخواطر شخصياته؛ نجده يضطره هذا الاسراف إلى تردد بعض العبارات المحفوظة،

ويصل أحيانا إلى النبرة الخطابية التي تطل في عدد من قصصه «انظر تعليقه على رفض الأب بطلب زواج شاب تقدم لابنته في قصة «لم يفتها القطار».

ويلعب القدر دورا بارزا في قصصه ويكاد يكون القاسم المشترك، فهذا القدر يتدخل ليقبّل الأمور ويغيّر الأحوال دون أن يكون هناك ما يمهّد لهذا التغيير أو الانقلاب، «انظر أحلام فتاة» و«فتاة لم يفتها القطار» ونجد أن تكرار كلمة «قدر» تحتاج إلى وقفة فهي تعدّت كونها تصدّرت المجموعة، ولكنها كانت اللفظة المحببة فتكررت بشكل لافت للنظر بجانب الفعل القدري ذاته الذي يلجأ إليه المؤلف. وتكفي الإشارة إلى أنه في قصة «وداعا يا قلبي» كرر كلمة «قدر» أربع عشرة مرة.

من المؤكد أن الفرحان قد سعى لأن يقترب من الواقع، ليس فقط من حيث الأحداث، ولكن أيضا في محاولته أن ينقل الخواطر لولا أنه جعلها تتكلم بلسان واحد ويستعمل الأوصاف نفسها، ووقف عند حد لم يصل فيها إلى النفس، ولم يكن متوقعا منه أن يحقق هذا في هذه المرحلة المبكرة. ولعلّه من المفيد القول أن قصص الفرحان تصلح لتكون مدخلا لدراسة الجانب العاطفي لذلك الجيل واختلاطه بالعقبة الاجتماعية، فقد كان الفرحان أحد الحالمين عاطفيا وما أشد حاجتنا إلى مثل هذا الحلم.

(٣) فاضل خلف

يعتبر فاضل خلف هو أول من أصدر كتابا يضم مجموعة قصصه وقد أصدرها سنة ١٩٥٤ تحت اسم «أحلام الشباب» وبين دفتي هذا الكتاب وعبر صفحات تنيف على المائة بقليل، تنحصر ثمان عشرة قصة منها المؤلف والمترجم والمقتبس. وتغر أمامنا العناوين .. «حنان أم» .. «عودة البطل» .. «العبث» .. «حضرة المدير» .. «خطوات في الليل»، وعلى هذا المنوال تتجه هذه العناوين وتختلف القصص طولا فبعضها يكاد يكون خاطرة صحفية لبست رداء قصة .. كقصة «في سكون الليل» وهذا القصة هي أول أقصوصة أذيعت للمؤلف من راديو لندن في مسابقة قصصية وبجانب هذا، القصص التي يمكن أن تكون قصة متكاملة لو أن المؤلف أعطاها شيئا

من الاختيار ولعله لم يتمكن بعد من ناصية الفن القصصي .

ونعود مرة أخرى لنقف مع العنوان، ولعل من الظريف أن هذا العنوان غير وارد على احدى القصص كما هي العادة وليس هذا بخارج من المؤلف ولكنك لا تستطيع أن تربط بين العنوان وبين هذه المجموعة، اللهم إلا إذا رأيت أن أحلام المؤلف نفسه وآماله في الاصلاح، هي التي كانت ترفل بالشباب والحيوية، فهي أحلام شاب يسعى إلى الاصلاح . . ويشدنا العنوان أيضا إلى أن نتذكر الرومتيكيين العرب، الذين سطع نجمهم في تلك الفترة التي كان المؤلف يُكوّن شخصيته فيها من أمثال الشابي وناجي وغيرهما .

وعندما نتجاوز العنوان قليلا لنفحص هذه المجموعة فنستعرض بعض العناوين مثل «سر المطلقة»، من وراء حجاب، الزوجان السعيدان» سنجدها تشدنا إلى الواقعية بل إلى الواقعية الاصلاحية، أما القصص المترجمة فتقودنا إلى اتجاه آخر يدل على ذوق المؤلف، فهي بين قصة فيها لمسات الطبيعيين وأصابع كتاب القصص البوليسية .

هذا الخليط والتنوع في مجموعة واحدة من القصص على أي شيء يدلنا، ومن ناحية أخرى كيف نحدد شخصية المؤلف الذي يعنون وهو حالم، ويكتب وهو يعيش الواقع ويترجم فينحو نحو اتجاهات اخرى؟

إن محاولة التفسير محاولة جميلة وطريفة نستطيع من خلالها أن نرصد جيلا كاملا من المثقفين الكويتيين، الذين عاشوا في الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن، بل إنها تفسر لنا من ناحية أخرى كيف يستقبل مثقفو الدول النامية الثقافات التي تبلورت في عشرات السنين، يستقبلونها في حيز زمني واحد .

«فاضل خلف» كان يعيش عصره كما يجب أن يعيشه الأديب المخلص، فهو يقرأ الأدب الغربي، فتشده اللمسات الرومتيكية منه والتي حطمت التقاليد، وهو من ناحية أخرى ينظر إلى مجتمعه فيسعى إلى الاصلاح ويقرأ الانتاج العالمي الحديث فيعجبه التحليل والتفسير للظواهر الشاذة ليعيش كل هذا في لحظة واحدة . . اني

أميل إلى مناقشة هذه القصص على ضوء الواقع، لأنها ابرز صفة في هذه المجموعة، والذي لاحظته حين قرأت هذه المجموعة أن الحوادث التي اختارها لتكون عنصر الحادثة في مجموعته كلها، تعالج قضايا اجتماعية بعضها اختفى تقريباً، وبعضها ما يزال يضع العقبات والعراقيل. ، وملاحظة أخرى نخرج بها وهي أن المؤلف لا يهتم بتعميق اللحظة بقدر اهتمامه بسرد الحوادث كما هي، ولنأخذ مثلاً القصة الأولى، وملخصها أن امرأة تسام الخسف وتعرض للعذاب من أم زوجها، كما تحظى بالاهمال من زوجها حتى أصبحت حياتها جحيماً، وقد منعوها من زيارة بيت والدها حتى انها في يوم زفاف اخيها تُمنع من الخروج ولكنها تتمرد وتخرج ويكون الطلاق، ثم تتزوج رجلاً آخر وتعيش سعيدة معه، ولكنها كانت محرومة من ولدها، فأخذت تمر أمام منزل زوجها السابق، لترى ابنها ولكنه يهرب منها لأنهم عودوه على كرهها. من هذا الملخص عرفنا الموضوع العام وهو على هذه الطريقة، لا يمكن أن يكون موضوعاً قصصياً أما العلاج فيدل على أن الاستاذ فاضل حاول مخلصاً أن يصور لنا الظلم والحسرة والعذاب - ومع حرصه على ان تكون القصة معبرة عن ذاتها - نجده يطل علينا بكلمات يحثنا فيها على أن نشعر بالمأساة، مثلاً تقول بطله القصة فاطمة لجارة لها «لقد صيروني آلة صماء في ايديهم، اعمل من الصباح إلى المساء، بل وإلى منتصف الليل احياناً، وهم يتفرجون على مأساتي ويضحكون مني والويل لي إن خائني التوفيق يوماً ما فإنني أُحرم من القوت».

هذا السرد الذي يحاول المؤلف أن يعرض فيه المأساة سرد ضعيف بعيد كل البعد عن الطاقة المحركة من القصة، ومن ناحية أخرى نلاحظ المؤلف تأخذه البلاغة العربية فيحشد في العبارة تلك التشبيهات الخاصة، لنقرأ هذه العبارة «ولكن الابن التزق ما كاد يراها حتى فر من أمامها، كما يفر الحمل من الذئب، أسرع إلى المنزل وأغلق الباب خلفه بعنف، وترك أمه يذوب قلبها كما يذوب السمن على النار».

ومن القصص التي تدعو إلى الاصلاح القصة التي نشرها بعنوان «حضرة المدير» فهي تصور حياة موظف نشيط كفاء، ولكنه لا يحمل شهادة، فيطرده من عمله ليحل محله متعلم يحمل شهادة؛ ومشكلة الشهادة لانزال نعيشها إلى الآن وقد نظل

نعيشها لسنوات اخرى . ويرز النقد الاجتماعي فيها بصراحة ووضوح فيتحدث عن المدير الذي أضاع الوقت بالحديث قائلا «وينال على المدير لأنه صرف ساعتين من عمله في كلام سخيف، بينما كان عليه ان ينفق هاتين الساعتين في محلها». ونراه يتدخل ككاتب بذوقه قائلا «وينظر في الرفوف ويطليل الوقوف امام الكتب الجديدة. إن الكتب جميعها مفيدة حقا ولكن كل كتاب يختلف عن الآخر».

وعلى هذا النهج يسير الكاتب في قصصه .

ختام مرحلة

لقد حفلت الفترة الممتدة ما بين ١٩٤٨ الى سنة ١٩٥٤ ، وهي فترة رواج الحركة الصحفية والنشاط الثقافي . ، بعدد من الذين حاولوا كتابة القصة وكان أكثرهم كما لاحظنا من كتاب القصة الواحدة ، أو الاثنتين وبعضهم تجاوز هذا العدد بقليل . وكان من الممكن ان تتطور هذه الحركة لولا الظروف السياسية والاجتماعية . فقد كان هذا التفتح الفني نتيجة لحركة شاملة غطت جوانب الحياة المتعددة ، وكانت من القوة والاندفاع أن اصطدمت بالعقبات المتوقعة ، فقد كان الحلم اكبر من الاستطاعة ، والأمل اتسع حتى اعتقدوا أن كل شيء ممكن الحدوث ، خاصة وأن الوعي القومي قد بلغ قمته آنذاك وحركة التحرر العربي بدأت تعمل لتلقي خلفها شبح هزيمة ١٩٤٨ ولتحارب القيود الاستعمارية التي كانت تحيط بالأمة من جميع اطرافها ، ولذلك كان الشاب المتعلم مندفعاً مع العلم ، فكانت المجلات والجرائد والأندية بجانب المدارس مراكز اشعاع حقيقية ، ولم يتوقف الامر عند حد كونها منافذ ثقافية واصلاحية فقط ، ولكن الوجه السياسي والانتفاء المحدد لفكره بدأت تتجوهر وأخذت سمات هذه النوادي والمجلات تتضح والانتفاء السياسي الدقيق يبرز ، فالحركة القومية وجدت مكانها في النادي الثقافي القومي ، والاسلاميون في جمعية الارشاد والمثقفون وقادة الاصلاح الذين بدأوا مع مجلة «البعثة» التي صدرت في القاهرة واحتضنت هذه البدايات الاولى نجدهم يتجمعون لاصدار مجلة «الرائد» وقد تبنّاها نادي المعلمين . وهكذا كان الخط يتصاعد حتى جاءت ظروف منتصف

الخمسينات فاطاحت بهذا النشاط .

لقد تدخلت السلطة لتحد منه وتوقفه عند حد معين .

إن الملاحظة التي نختم بها الحديث عن هذه المرحلة هي أن حماسة أصحابها كانت أكبر من إمكانيات تقبل البيئة لها . وقد توارى هذا الحماس فترة ولكن كانت البذرة تحت الطين وستدب بها الحياة لتنتشر تحت ضوء الشمس . وكان هذا مع نهاية الخمسينات وأوائل الستينات .

* * *

مع المرحلة الثانية

مع مطلع الستينات برز الجيل الجديد الذي ، وإن لم يتأثر تأثراً مباشراً بمن سبقه بسبب فترة الانقطاع إلا أنه من المؤكد أنه استقى من جذوة التطلع عندهم ، وهو ثمرة لغرس غرسوا اسبابه ووفروا السوابق الأولى .

لقد شهدت هذه المرحلة الظاهرة القديمة فقد عادت الصحف نشطة قوية ، وبدأت الأنديّة ، والجمعيات تنشأ وتمارس دورها الجديد ، لذلك دخل مجال القصة عدد من الكاتبين الذين مثلت القصة محاولة من محاولاتهم الكثيرة لتأسيس بنائهم الفني ونجد ثمة ظواهر تتكرر ، فإذا كانت المرحلة الأولى شهدت أحمد العدواني الشاعر يثري القصة بانتاجه رغم ان الشعر هو أساسه الأول ، سنجد أنه في المرحلة الثانية يناظره الشاعر محمد الفايز الذي كتب عددا كبيرا من القصص في الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٣ إلى ١٩٦٧ وأكثرها كتب في الفترة ما بين ١٩٦٣ - ١٩٦٥ وكان هذا قبل أن ينصرف كلية إلى الشعر^(١) . وشهدت هذه المرحلة الكاتب الناقد الذي يجمع بين القصة وغيرها من الكتابة الفنية مثل حسن يعقوب العلي الذي بدأ بقصته المنبؤ سنة ١٩٦٣ واستمر ينشر إلى أواخر الستينات ، وقد قدّم كما وتنوعاً في انتاجه الفني ، وقد شغله البحر الذي أظهره في صورة الجبار الطاعني والقدر الذي لا مفر منه ، وقد حاول تسجيل العلاقة بين البحار العامل بجهده والمالك المسيطر بماله إلى درجة السخير ، وتأتي هذه القسوة التي تؤدي إلى الانتحار كما نلمسها في قصة «الأصابع»

والذي يؤدي إلى التمرد كما في «نجمة الليل». ويخرج من البحر إلى دنيا العاطفة فالمضمون السياسي والقومي وخاصة بعد نكسة حزيران، في قصته «الزمن الآخر» على وجه أحض، وفي كل هذه الاعمال كان محاولا للتجريب ضمن اشكال متعددة، وإن غلبت النزعة الواقعية حينما تجذبه الشخصية الشعبية اليها^(٢).

قدم كل من الفايز وحسن يعقوب العلي وكاتب هذه السطور الارهاصات الأدبية لجيل قصصي بدأ إنتاجه بتشكيل ويقدم نقله نوعية وكمية هي العمود الرئيسي لمسيرة القصة القصيرة، ولاشك أن احصاء الاسماء وتتبع الكتاب الذين قدموا عددا من القصص أو زاولوا هذا النشاط الفني مزاولة متقطعة ثم هجره بعد فترة، من الصعوبة والكثرة بحيث يصعب أن نقدم لهم صورة دقيقة^(٣). لذلك سيكون الاختيار والتوقف عند أهم هذه الاسماء والتي قدمت مجموعة متكاملة أو حافظت على خط متصل ومتصاعد.

سليمان الخليفة

إن سليمان الخليفة هو الصوت الأول المتميز الذي بدأ مع منتصف الستينات حينما نشر تصورا لموقف سجله في «رؤيا جديدة في مجتمع العظام» ١٩٦٤ وأتبعها «الحبل المبهمة» ثم «الأسئلة المغلقة» ثم «قاع الجدار» ثم «خارج اللوحة» ١٩٦٥ ليتوالى انتاجه وتكون الحصيلة مجموعته الأولى «هدامة» سنة ١٩٨٤^(٤) التي أثبت فيها من هذه الأعمال الخمسة الأولى قصة «الاسئلة المغلقة» فقط وأسقط القصص الأربع الأخرى. وقد احتوت مجموعة «هدامة» على تسع قصص هي: «ياكلون على سفرة ساخنة» هي التي تجوب الشوارع - تزوجت - اختلاط - زواج - عصرية خميس - في الداخل والخارج - الأسئلة المغلقة - هدامة.

أما كتابه الثاني الذي أسماه «المجموعة الثانية»^(٥) ونشره ١٩٧٨ فقد ضم سبع قصص هي «يبقى المنحنيان» ألوان الطيف - ثم انهم يضمدون الجراح - تأشيرة دخول - اليسرة - اتحاد البطيخ - صناديق» وهذه القصص كتبت في الفترة ما بين سنتي ٧٥ - ١٩٧٧، وقد واصل الانتاج بعد ذلك فنشر قصصا لم تضمها مجموعة هي - في الشمس - المسافة والطريق - الشارع الأصفر - فصول عمياء - بحيرة الأسماك.

لنبدأ من حيث يجب أن نبدأ أي من مرحلة الفهم، وهذه القضية جد مهمة حينما يكون الكاتب مثل سليمان الخليفى، أو هو الخليفى نفسه، فمنذ أن خط حرفه الأول وهو يكره أن تكون الأشياء عظمية، واضحة المعالم، بارزة مبتدلة في ملمسها، وهو أيضا ينفر من التورم الشحمي في العمل الفني، ولا يعني هذا كراهيته لأن نفهم، بل انه يحب هذا ويتمناه، على العكس من كثيرين ممن يفخرون بغموض أعمالهم أو نأى أفكارهم عن ادراك الآخرين. فإذا كان أمثال هؤلاء يرونه عظمة فهو يعتبره عجزا في التواصل، واخلالا بشروط التواصل وهتكا لعلاقة أساسية لا يجب أن تمس. بل إن هذا يعني أن التجربة مجهضة وغير ناضجة.

لذلك هو يتمنى لنا الفهم والاحاطة ضمن شروط الفن الممكنة، ولكن المشكلة الكبرى، أو المعادلة المعضلة الجديرة بالتوقف عندها متعلقة بالوعي، فهو يرى عن حق - أن الفهم البارد الذي يمر على سطح أملس بليد يخل بحرارة الوعي الشامل الادراك، فهو يريد أن يومئ للمبصرين، ويكره أن يمسك الأيدي ليضعها على المجس المباشر، بل إنه لا يستطيع، وليس بمقدرته هذا، فإذا كان الفهم خطوة أولية للوعي فإن مرحلة التسامي المخترنة أساسية. وإن كان هو لا يختزل ولكنه يتعامل مع الكلمات ضمن علاقات خاصة لا يسمح لنفسه بأن يتهكها أو يلوكمها ولأنها عادة مركزة، تحمل معها نشوة الجديد وابهاره، لذلك يسقط أي اسراف فيقع أصحاب القراءة السهلة تحت طائلة السؤال البريء. ماذا يريد أن يقول؟.

إن التنبيه هنا ضروري لأمر هام، حتى لا يوهم هذا الحديث بأنه يسقط شيئا، أو يطلب منا أن نتخيل، أو نتبرع برسم علاقات مفترضة، فهو يتكفل بكل صغيرة وكبيرة ولكن لدقته لا نراها، لأن ضميرا واحدا أو إشارة مقتضية يعتبرهما قادرين وحاملين بل ومحققين ما يود أن يقول. فهو يجسد معنى التركيز في القصة القصيرة، لأنه يخشى أن يחדش اللحظة المعبر عنها باسهابه أو يصف طابور الكلمات الذي يفقدها حيويتها..

إذن هو من الذين يؤمنون بالتركيز واللقطة الخاطفة في الوقت نفسه ويحاولون سبر اللحظة الواحدة فيرصدونها من جهات متعددة، وهو يفعل هذا لشعوره أن عالما

منغلقا لا بد من أن يفتح أمامه ليصل إلى أجوبة، ولكن هذه الأجوبة قد تكون محيرة أو تصطدم بجدار صلب من عالم يموج بسلبيات كثيرة.

إن هذه النقائص، نقائص المجتمع، تجرحه كثيرا. وهذا الجرح لا يقدمه من عالم السخط ولكن من داخل التشريح. فالخليفة يشرح بهدوء ويلمس التفاصيل بدقة ولا يتورع أن يضع أمامك أقسى المشاهد بعد أن يشبعها بالتفاصيل الدقيقة المكثفة التي تجعل القارئ يحار للوهلة الأولى ولكن بالصبر والتأني ندرك أن الحقائق الانسانية العميقة لا تروى لنا ولكن نحسها ونتمثلها ونحيط بأجزائها الدقيقة من خلال التجسيم. وهذا ما سيتبلور في مجموعته الثانية. أن الغوص في التفصيلات سمة بيئة ملموسة في قصصه. فليس ثمة كاتب قصة كويتي لديه هذا الاتساع في الرؤية والقدرة على تركيز كل شيء في حيز صغير مثلما لدى الخليفة لذلك يصعب على الدارس الاكتفاء بالإشارة العامة الدالة على قصة ما لأن الهيكل العظمي، والمتمثل بالخط الرئيسي لا يأتينا متصلا ولكنه يأتي في صورة نقط تتعرج بشكل لافت للنظر فتكون دوائر وأسهم تعود بنا إلى نقطة البدء أو تنقلنا إلى النهاية لنعود إلى المنتصف وهكذا.

ولذلك يصدق قول الأم في «الأسئلة المغلقة» حينما قالت «نحن صورة من الحياة والحياة عديدة الصور ١٠٣» ولأنها كذلك لم يرغب الخليفة في أن يخدعنا ويقدم لنا الصور المسطحة.

إن أسئلته التي لا إجابة عليها ليست آتية من منظور ميتافيزيقي ولكنها آتية من بعد اجتماعي. عين طفل صغير ترى الأشياء على حقيقتها. إن بيتهم صغير والأرض ممتدة حولهم وهي ملك الدولة والدولة جميع الناس وهم من الناس فلماذا لا يكون لهم حق في الأرض..

إن أسئلته يعادها صمت أبي الهول الذي وهب نفسه للحراسة.

إن رحلة البحث عن الأجوبة كشفت التناقض القائم، فيلاحظ أن الأمور من حوله تبدأ من نقطة لتنتهي عندما يناقضها. ويبدأ هذا النقيض من نقطته الخاصة

فيصل بدوره إلى نقيضه .

إنني أحب أن أؤكد أن هذه ليست قضية فلسفية ولكنها اجتماعية بحته يقدمها لنا في قصة «في الداخل والخارج» وهو دخول في شيء أو حدث ، ثم خروج منه إلى نقيضه . تبدأ الرحلة مع سكير قد انتشى يخاطب نفسه والعالم من حوله ، ويدخل المسجد ليؤم المصلين ، ويثورون عليه وتقطع الصلاة بينما يؤكد أنه قد توضحاً وأنه نظيف . فالسكير بدأ من الخمر وانتهى بالصلاة ليأتى الإمام الذي بدأ بخطبة على المنبر ثم يتجه إلى بيته . ويكشف لنا أن هذا الإمام قد خرج عن حد الصلاة إلى حد السرقة حينما تناسى أمانة نافعة وضعها رجل لابن أخيه الشاب عند الإمام ولكن الإمام انسان قابل للنسيان . ويأتي بعده اللص الذي يبدأ بسرقة المال وينتهي بعمل آخر طيب وهكذا تتوالى اللقطات .

هذه الحركة الدائرية في هذه القصة والتي صيغت بعض مقاطعها شعرا هي أول كشف أو تسليط ضوء على الأجوبة الممكنة للسؤال المطروح في القصة الأولى : لماذا؟

ولكن الخلفى يتجاوز الشخصيات ذات السمة العامة محاولا الوصول إلى المعاني التي يريدها من خلال الشخصيات الواقعية الملموسة . .

لقد بدأت مكونات ونكهة ومرئيات البيئة تطل علينا . انه يأخذ اللقطة البسيطة أو المفارقة الصارخة لينفذ منها إلى وسطه الذي أراد أن يتعامل معه . ولا يعني هذا الانسياق وراء رسم الاطار الخارجي للحادثة أو القصة ، انه لا يزال يسعى إلى أن يحفر في قلب اللوحة التي يختارها واضعا أسئلته السابقة في صورة حية كاشفا دقائق المرض الاجتماعي من خلال تشريح التكوين النفسي للشخصيات التي يتناولها . وهو يختار نماذجه من الوسط الاجتماعي الذي يعايشه ولكنه يحورها بشكل يجعله قادرا على أن يكسبها تلك الخصائص العامة التي تعري هشاشة البنية الاجتماعية والأمراض التي تنخر فيها . لذلك كان الاسم العام على مجموعته الأولى «هدامه» وهو مصطلح محلي يطلق على المطر الغزير الذي يهدم المنازل فيولد الكارثة . وإذا أخذنا هذا

المستوى فإن الإشارة هنا دالة على أن هذا المجتمع إذا سار في هذا الطريق واستشرت أو رسخت فيه الأمراض التي غاص المؤلف وسعى لكشفها والتمعن بها، نقول انه إذا استمر هذا فإن المعنى الواضح هو أن هذه الأمراض النفسية والاجتماعية هي «هدامته» الجديدة. فلن يقوى المطر القديم أن يحطم المنازل الحديثة المبنية من الأسمنت ولكن المطر - الغضب الحامل للهدم موجود في النفس وفي هذا التركيب الاجتماعي .

هذا وجه، ولكن هناك آخر مكمل له وهو أن الهدم، أي هدم تلك الجذور المهترئة يعني بناء جديدا أو مرحلة آتية، ولنا أن نأخذ أو نستعين على هذا التفسير بتلك الكلمة التي صدر بها قصة «هدامة» وهي كلمة بوشكين القائلة: إن المطرقة التي تحطم الزجاج هي التي تصفح الحديد. إن الفهمين يؤديان إلى شيء واحد.

لندخل من مدخل بسيط ولكنه معبر عما يريد أن يقول، فكما أن الطفل البريء طرح أسئلة حاسمة، فإن الشخصية البسيطة قد تكشف كل شيء دون أن تدري . ففي قصة «تزوجت» نلتقي بهذا الاحساس المريض الذي دخل إلى المجتمع النفطي والذي أخذ يحس بأنه متميز عن الآخرين بثرائه، وأن ذلك العرق الطبقي الساكن بدأ ينتشر ليكون سمة لمجتمع هبطت عليه ثروة فظفا على السطح، تماما كالزبد الذي وصفه في مطلع القصة .

إن «موزه» اسم لفتاة متزوجة، تعودت أن ترى ما حولها من أعلى . لذلك تفهم والدها، وتعرف أن زوجها متميز «فهو مثال الجنس الجيد». «هو منا وفينا» وكانت ثقافتها المحدودة تذكي فيها هذا الجانب، رغم أن التدقيق يكشف أنها تقف في الصف السلبي من الحياة. فكل ما تلبسه آت من بيروت وسوريا وإيطاليا. كل شيء من بقية الدول «ما عدا الغاز والزوج فهما من الكويت» وقد حاولت أيضا أن تتخلص من بعض نواقصها. فهي تكره اسمها لأنه لا يليق بكويتية، وخصوصها أسرته ولكنه مع ذلك بقي ملازما لها.

إن زوجها (سعد) يناقضها. فهو بسيط وأفكاره واضحة ومنفتح على الآخرين

نلتقي بهذين - أي الزوجة والزوج - عشية زيارة أسرة عربية لهما . ويكون الاكتشاف الذي تكتشفه «موزه» أن أم نبيل تقول كل الأشياء وبنفس الطريقة التي تعرفها هي ، فاستغربت . ويكون الحتام أنها دخلت مع أم نبيل إلى الداخل لتقضي حاجة . إذن هما كالآخرين ، أو أن الآخرين مثلها - وهذا عجب .

إن هذه اللقطة تكشف الوهم المعشعش في بعض النفوس . وهو أن الكويتي متميز عن الآخرين . كما أن في داخله آخرين يعتقدون أنهم أكثر تمايزا . انه يقول في قصة «عصرية خميس» حتى النفط اتخذ طريقا خلال هذه اللهجة ص ٦٨ .

إن الخليفى يقولها دون موارد . بل ويكررها أكثر من مرة وخاصة تلك التي تقسم المجتمع إلى أقسام ، وبطل قصة «اختلاط» تدور في ذهنه أفكار منها «هو من عائلة أصيلة ، كان ذلك شعورا يملأ عليه جوانحه وبعد أن تزوجت أخته من ابن عمها والذي يفضلهم من حيث الدخل نوعا ما . . . وبعد أن كبر قليلا . . . تعلم أن يسأل هل يؤهله أصله مثلا للزواج من بنت (س) الفلاني؟ ص ٤١» ويضع في مقابل هذا تلك المشاعر الثورية «خصوصا بعد أن تأكد من أن أصل الانسان ودور العمل وأصل الطبقات ودور الاقتصاد ص ٤٢» . ويلج الخليفى عليها مرة أخرى في «عصرية خميس» يقول : «كان العالم لا بد أكثر اشراقا ، ثم أكثر ايلاما وحقيقة . فنشعر بالاطمئنان فالحدادة كانت والصباغة إلى آخره قد أصبحت أساء للعوائل تميزها . . ص ٦٤» . وسيعود إلى هذه في المجموعة الثانية . إن هذه النظرة العالية يجاورها اختلال داخلي . وليس أدل على هذا من حركة العواطف والجنس .

لقد اكتشفت موزه أيضا أن أم نبيل تساويها عقلا وأيضا من الناحية العضوية وهذه اللمسة ستتعمق في «يأكلون على سفرة ساخنة» . إن الابنة رأت والدها في أحضان الخادمة . تماما كما رأت أمها في أحضان السائق . تأتي الحركة بين جملتين : الأولى قالها الوالد (لا تعلمين) والأخرى نطقت بها الأم (علميني عيوني) بين هاتين الجملتين تختار الطفلة بل وترتاح إلى طلب الأم فتقول : «أمس شفت أبوي مع الهندية ، مثل يوم أشوفك مع سايقنا» .

ليست هذه الحكاية هي الأساس هنا. فهي معروفة متداولة تقال كالنادرة. ولكن الخليفة حولها من هامش التناول إلى المعنى الدقيق.

اننا نلتقي بالأب الذي كان مواظبا على صلاة الجمعة، قليل الاختلاط. يلوح في سيئاته اعتداد بالنفس. نلتقي بالأب وهو لا يريد أن يشاركه الغرباء بيته ولكن ثقته أن اللغة الهندية بلا حروف كانت مدخلا لأن يكون مثل موزه في اكتشافها السابق. حيث يكتشف أن هذه الهندية لديها شيء «لم يكن في حوزتها من قبل» فهو إذن أمام امرأتين: ميثه وبيرته - لاحظ التشابه اللفظي والذي هو يشير الى التشابه الآخر. ويجد أنها تشابهها في صفات كثيرة خصوصا في المساء! ص ٨ (علامة التعجب من عندي).

إن الاعتداد بالنفس يتدنّى فيصل إلى مستوى الخوف: (لا تعلّمين) وفي المقابل نجد أن سقوط الزوجة جاء عندما سلمت نظارتها وسلسلة قلبها ثم ملابسه للسائق. إنها ثلاث مراحل: الرؤية اشارة إلى اكتشافها «للرجل» في هذا السائق. والعاطفة «سلسلة القلب» ثم الجسد «الملابس». وهكذا استطاع المؤلف من خلال هذه الجزئيات وأشياء كثيرة أخرى خلق عالم وضع لنا معنى الأكل على سفرة ساخنة. وقد كانت المقدمة تمهد لهذا فالراوي كان يتذكر بلاط فناء هذه الأسرة والهندية التي زجرته. وأهم من هذا ضحكة الأم وصوتها وصداه الغاضب وغضبها «يشعل جسدها كطشطشة السمن على صفيح ساخن» ص ٦. إن الصفيح الساكن يتآزر في السفرة الساخنة، فالجسد هنا يتحرك مشتتلا بين الغضب والجنس. فليس غريبا أن يرى الدكتور محمد حسن عبدالله أن هذه تذكرنا بمسرحية تنيسي وويليامز: قطعة فوق سطح صفيح ساخن^(٦).

هناك سقوط آخر في أتون الجنس، وهو نابع أيضا من المنظور الاجتماعي. يقدمه لنا في قصة «زواج» وهي تقوم على انعكاس الأشياء ضد طبيعتها. ويبدأ هذا من خلال بعض الأمور. فالشاب حين اقترح على عمه الثري الزواج عكس القصة فقال أن رجلا طاعنا بالسن وثريا لاقى الترحيب وتزوج فتاة جميلة. هذه الرؤية معكوسة. فالذي تقدم هو الشاب نفسه. ولم يكن غنيا. ومن ثم لم يلاق أي

ترحيب. هذا القول المعكوس أدى إلى نتيجة معكوسة : فقد تزوج العم من الفتاة . وليس هذا فقط الشيء المضاد لطبيعته في هذه القصة . إذ تجد أن هذين ، الشاب والفتاة ، تنعكس الأقوال عندهما . والحوار يدور على هذا المستوى فعندما يقول أنها لطيفة يعني أنها جد جميلة «وتكررت الاصطلاحات بمعان مختلفة حتى غرست أظفرها بظاهر يدي ، ص ٥٥» . وهذه اللقطات أو الاشارات التي تقدم لنا الأشياء ، تقدم على غير حقيقتها تجعلنا نلاحظ أن القوة الاقتصادية هي الأساس التي يعاكسها الضعف ، فافتقاره المادي هو الذي يجعله عكس عمه . وهذه تكون مقدمة بصورة موحية ، فعندما يسقط العم بالحمام وتقدم هو يحمله يقدم لنا هذه المفارقات : «وشعرت فجأة وأنا أحمل هذا الكم من العظام المجلدة . . وهو الرمز الضئيل جدا واللاعقلاني حتى لذلك المبلغ من مئآت الدنانير ص ٥٨ » لاشك أنه يعرض لنا كميتين في آن واحد . وهذه اللحظة تخلق «التغير» في المواقف عندما يزداد اقترابهما من بعض «لقد تغير الاثنان في ذلك اليوم كان زوجها كالجرو الصغير بين يدي بغل كبير ، ص ٦٠» .

لقد تآزر كل شيء ، حتى الطبيعة بردها ومطرها وهوائها . تجمعت كل هذه لتعدل المنقلب والمعاكس . وفي آخر القصة يكون السقوط ، من الوجهة الاخلاقية البحتة ، عندما تواريا خلف الباب . ويهطل المطر . إن الزواج كان يمثل سقوطا ويأتي السقوط ليقدم الزواج الحقيقي ، وهكذا تتم دورة المصطلحات المعكوسة .

لقد شغل الجنس حيزا في الأعمال السابقة ، ولكنه ليس مقصودا لذاته . إنه مظهر الكشف عن الحد الرئيسي في الانسان . تصنع المثال والتمسك بمظاهر تتساقط أمام الحاجة الانسانية وهو لا يقف وحده لكنه يستدعي البنية الاجتماعية والتسلط الاقتصادي . كل هذه العلاقات تحتاج إلى أن تأتيها هدامة تعيدها إلى الصواب .

ولكن هذا الموضوع وإن شغل حيزا واضحا في قصة «هي التي تجوب الشوارع» فإن هذه القصة تمزج هذا الموضوع بأمر آخر متصل بذاكرة الخلفى الذاتية ، وهي ذاكرة ستمسك بالمكان لعله يكون بديلا أو هاديا أو موضوعيا ازاء الاختلال من حوله .

وهذه الذاكرة المرتبطة بالمكان أحسها بقوة من خلال وصفه لمنطقة «النقرة» في أوائل الخمسينات. إن مناظرها انطبعت في ذهن الكاتب فأفرغها في هذا الموضع وفي قصص أخرى. ولكنه كان في هذه واضحة خاصة وهو يسجل مرحلة الانتقال من «المرقاب» ببراحاته التي هي بقدر كف الجن - أي متناهية في الصغر - إلى «النقرة» حيث المساحات الشاسعة.

إن المكان أو بروز الشيء سيظل علينا بوضوح في «المجموعة الثانية» وسنشير هنا إلى نقطة سيبدأ معها هذا التوجه نحو الرسم وتشكيل المراثيات. فهو يقدم لنا شخصيته في هذه القصة بقوله «كان وليد في مرحلة استيعاب مدهشة لصور ومظاهر الأشياء ما أن تبدى له عن طريق الحواس، يتضح ذلك في الاتساق الذي يتحقق بين عناصر رسوماته واجادة تلوينها» ص ١٩. وسيوضح هذا الجانب في قصة «يبقى المنحنيان» ويطيب لي هنا أن أذكر أن الخليفى دخل الفن من بوابة الرسم فقد حاول أن يكون رساما قبل أن يتجه إلى القصة.

إن قصة «هي التي تجوب الشوارع» تضع هذه البذرة في ختام مرحلة الهدم، لذلك تسجل لنا الموقف الاجتماعي الحذر المستأسد ازاء الجنس. إن هذه البيوت القليلة لا تخلو من أنثى. وهناك ربط بين الأنثى والنملة، والراوي ينقل عن جدته قولها من أن الله إذا أراد أن يتعس غلة رزقها بجناح. ولاحظ أن الأنثى تسقط جناحها لتعيش. ولكن ما هذا الجناح الذي تريد أن تتخلص منه المرأة؟ إن موضوع القصة يدور حول هذا الجناح الذي يجب أن لا يظهر. عندما نرتب الأحداث سلاحظ أن الموت يطارد «الجنس». لقد حشدت هذه البيوت كل طاقتها لمتابعة العيب. إن الراوي يتذكر تلك الفتاة التي «سوّت الشين» فكان القتل نصيبها وأشاعوا أنها ماتت عذراء. أي أنها (ماتت حورية) ولأن الموت نصيب العاطفة نجده يتساءل عندما تكشف له «أمنية» أنها تحب، عما إذا كانت ستموت حورية؟ وسيعود إلى هذا المعنى في قصة أخرى هي «اليسرة» وسنجد فيها أخوين يقتلان الأخت المشكوك بها. يقول فيها:-

«يقول نعمان لأخيه حاثاً على قتل أختها

هذا أوان مينة النقاء والخلود
نلغي اعتداء الزمن الباغي ، بأبغى منه
قد كفن القبح الكريه بزهرتين الى
الجميع :
ماتت كما الحور النقي » (ص ٧٣ من المجموعة الثانية)

وليس صدفة أن يكون اسم هذه الأخت أمينة . .

يبدأ قصته «هي التي تجوب الشوارع» بوصف البيوت السبعة أو الثمانية وساكنيها . ونجده يدون ويرصد بدقة النماذج المتكاملة التي تقدم له مجتمعا يتشكل فيه الضغط العام والتحكم الجمعي في الأفراد ابتداء من الرجل القميء ذي اللحية الشهباء حتى البيت الآخر الذي تسكن فيه فتاتان مع أمهما وأخيها . وبين هذين يتدرج وصفه الداخلي لهذه البيوت المجاورة . إن صاحب اللحية ، وهو وجه بغض نجده يظهر في قصة «عصرية خميس» . وهذه الكراهية لهذا الوجه متصلة في هذه القصة .

فهو يسأل الفتى إن كان قد رأى شيئا - ويقصد هنا الفتاة المشكوك بسلوكها - ويصفه المؤلف في هذا الموقف قائلا :-

«كان محدثه صاحب اللحية الكثّة . أحس به شيئا مقعدا يتغلغل في داخله . ولقد بذل مجهودا ضخما ليستجمعه ويصقه إلى خارج ذاته ، وفيما يشعر بعذوبة كرهه إليه ص ٢١» . إن هذا الموقف الذي تشكل ازاء غمط معين يتكرر في القصة الأخرى - «عصرية خميس» - يقول «التفت بعفوية إلى هناك ليرى نفس العجوز وكان ذا وجه كالح كرية ، ولحية يلاصق لعبابه ما بين شعيراتا ، ومن بين أصابعه يتحرك مسباح بهدوء مستفز ومن فمه تخرج كلمات مغلفة بفقاعات . . تنفجر فلا تعود الكلمة مفهومة .

وكمن أغثاه المنظر . . ص ٧٠» .

واضح أن هذا النمط استقر في لاوعي الكاتب وكان هذا الاستقرار سلبيا .

لعله رأى فيه ادعاء المدعين من رجعية دينية أو تزمت بغض يقدم الكراهية على الحب. ولكي يحول هذه الكراهية من معنى مستقر في النفس إلى ملموس محسوس جسده في هذه الشخصية وعلى هذه الصورة. القارئ لن يخطئ تفسيرها ولا مرماها الذي أرادته الكاتب.

إن هذا واحد من الشخصيات التي رصدتها الخلفي ولن نستعرضها كلها فهذه الإشارة دالة على طريقته الاستقصائية والتي يعرضها من عدة وجوه.

إن هذا المجتمع الذي يترصد هذه الفتاة يقوم بالحركات التي تثبت تعاضده. يقدمها لنا المؤلف من خلال المحاكمة بالمطاردة فالندوة، والوضع معكوس أيضا هنا فالمحاكمة سبقت المطاردة والأخيرة سبقت الندوة.

في الكتاب الثاني والذي أسماه «المجموعة الثانية» تبرز لدى الخلفي هذه الخاصة التي شهدنا بوادرها في هذه القصة - «هي التي تجوب الشوارع». كانت كامنة في السابق وقد رأيناها. لقد بدأ يعطي «الشيء» قيمته. أخذت المنظورات والمحسوسات تتجاوز حد الاطار إلى أن تكون جزءا من صلب التجربة فالشيء تحول عنده إلى «شخصية» ولكن ليس على طريقة أصحاب الرواية الجديدة. فهو يحافظ على الجانب الانساني ولا يجعله يتدنى إلى أن يتساوى مع الأشياء. فالاهتمام بها يميزها ولكن ليس على حساب الوجه الانساني. ومن هنا يكون التفاعل بين الاثنين لافتا للنظر في هذه القصص السبع التي ضمتها هذه المجموعة اضافة إلى القصص اللاحقة لها وخاصة قصة «البشارع الأصفر».

إن التدليل على هذه الخاصة يمكن أن نحسّه واضحا في كل قصص المجموعة ولكن يمكن الاقتصار والنظر إلى بعضها ففيها بيان كاف. وأخص هنا: «يبقى المنحنين»، «صناديق» وننبه أيضا إلى «ألوان الطيف».

القصة الأخيرة «صناديق» تجمع بين خاصتي المجموعة عندما تنتزع أحد شخصيات الماضي لتقدمه من خلال أشياءه. وهذه تكمن نقطة التلاقي والانفصال بين المجموعتين والجيلين. إنه هنا لا يقدم الوجه الذي يحتاج إلى «هدم» ولكنه يجسّد

نوعية أخرى حق لها أن تبقى . يسجل لنا المؤلف موقف الشاب وتغير هذا الموقف من زوج عمته الملسون . وكان اصلاح عتبة البيت التي يشتركان معا في أدائها تمثل نقطة التصالح بينها . وهذه اللوحة المثيرة هي المنطلق الذي يبدأ به تجواله في تغيير هذه العلاقة . لذلك يقول : «أما الآن فأشعر باندفاع إلى نوع جديد من المراجعة يمكنني من التعرف عليه من جديد ص ١٠٤» . لقد بدأت العلاقة من الخوف . «ففي طفولتنا كنا نهرب من مجرد سماع صوته ص ١٠٥» وهي الآن تنحون نحو الفهم فالاعجاب خاصة وانه قد لمس لديه وعيا متميزا لما حوله ، فقد كان يدهشه ببعض استعداداته في التفكير ، ولعل أوضح ما قال تعليقه الصريح واللامبالي «الكبار يسرقون الأشياء الكبيرة . . والصغار الصغيرة . ص ١٢٥» . إن القصة تعرض لاكتشاف هذا العالم الرائع في زوج العممة الذي يمثل وجهها حسنا من ذلك العالم الذي عاداه الخليلي كثيراً . إن الذي يهمننا من رحلة الاعتدال والمقارنة بين الماضي وقيمه والحاضر هو أنه اعتمد على «الأشياء» للتدليل عليها . فإذا كان اصلاح العتبة الذي رسمه بدقة مدخلا مناسباً لهذا ، فإن التوقف عند الصناديق التي يحتفظ بها هذا الرجل هو الأساس . فالصناديق هي عنوان هذه القصة وفيها واضح ارتباط هذا الرجل بما حوته من «أشياء» . ولي هنا أن أنبه وأشير إلى كلمة مهمة . فهو بعد أن يعدد ما في الصناديق (انظر ص ١٠٩ - ١١٠) يقول : «هذه الصناديق جميعا ، بعد الاطلاع على محتوياتها بين فترة وأخرى . . يخرجها ، يتعرف على شخصياتها ، يتأكد من سلامتها . ص ١١٠» انها اذن «شخصيات» ويكمل هذا باستدراكه بأنها «عناصر أفرغت في الوقت الحالي من حركتها . ص ١١٠» .

إن حيوية هذه (الأشياء) لا يمكن تبينها إلا بموقعها في القصة لنحس ونعايش تلك التفاصيل التي عني بها المؤلف . ولكن من الممكن أن نشير إلى أنها تقدم عصرها الذي هو محل مقارنة ، فهي أدوات (العمل) اليدوي وأوراق وغلاف مصحف قديم ومشط ومكحلة ونقود . . الخ . إنها تقدم لنا حياة كاملة وضعت داخل صناديق . ولكن التجوهر عند هذا الرجل هو أن أروع المهن التي مارسها هذا الرجل هي (البناء) (انظر صفحة ١٢١ - ١٢٢) . .

كان جاسم، وهذا هو اسم الشخصية، توقفت به مرحلة العطاء فوجد نفسه في عالم يتغير عليه فلجأ إلى مجاميعه التي في الصناديق يفك رموز الابهام التي تغلف حياته الحاضرة. فهي بالنسبة له طقوس تحتوي الغاية والوسيلة (ص ١٢٧).

وإذا كانت هذه هي طقوسه فإن ثمة طقوسا للعالم الجديد من حوله، وقد صنعه الانجليزي - ويسميه (الانكريزي)؛ لقد صنع هذا المركب ومصفاة الماء والقار والغاز واللؤلؤ الصناعي، إن كل صناعة من هذه الصناعات أسقطت جانبا من دنياه، فالمركب أنهى سفنه، ومصفاة الماء ألغت جهاده واللؤلؤ الصناعي حطّم لؤلؤه، والقار (والكاز) أسقط جهده وعمله.

إن هذا العالم بأشائه الجديدة الغى عالمه وأشياءه أيضا. لقد أصبحت هذه التي تمسح بها ذات قيمة أدنى من الثروة النفطية القابلة للنضوب ووسائل الشرب المعرضة للخراب، والعديد من صور الحياة المفقودة. واكتظاظ الموظفين في عالم الحكومة وجفاف الشوارع.. الخ (ص ١١١).

ولكن هذا العالم كما وصفه رخولا يصلح لشيء (ص ١١٥) لذلك يضع عالمه القديم المنتج أمام دنيا النفطين الموظفين، وقد سجّل المؤلف الطقوس المتساقطة لهذا الجيل الهارب من الوعي إلى توافه (الأشياء) «وتتهاوى الأعمدة والأجساد على ألوان الأرصفة.. والثياب القصيرة والشعور الطويلة.. والضحك بكل طاقات الحنجرة.. والشراب والتدخين.. الخ (ص ١٢٨)».

في قصة «يبقى المنحنان» تتجهر علاقته بالشيء من خلال لوحة متخيلة ثم مرسومة. وهو هنا لا يحتمل موضوعه قضايا عامة تقوم ببطلتها الأشياء. ولكنه يجعل الحائط ينطق عندما تأمله يوسف المريض الذي نظر في المساحة المستطيلة أمامه، فتكونت الصورة البارزة والتي أوحى بها شقوق الحائط أمامه: «حتى شعوره بالاشتراك بالأشياء لم يبد غريباً له، كل الأشياء: الجدران والأثاث والمراوح في حالته إلى هذه الوضعية ص ١٣». ولكن هذا الحائط الاسم أو هذه المساحة خلفت مجسمات أطلّ منها مرة أخرى الوجه العجوز فاغر الفم، وهذا الوجه تتشكل عينه اليمنى ببروز

حجري صلب. ولكن هنا ثمة شكل عام لفكرة زهرة. «أن وجودها على صدر هذا الرجل يضيف عليها مصيرا حزينا. فيشور البطل لولا اكتشافه الشرخ الفاصل بين صدر الرجل ومحيط الزهرة. وهنا يتحرك. فقد تحول المنحنيان اللذان أمامه إلى نوع من التحدي. كانا مفتقرين إلى «علاقة». فكانت الرغبة ملحة لاكتشاف هذه العلاقة. والحياة والفن علاقة قائمة بين طرفين. لذلك يسعى لايجادهما. وأحضر الطباشيرة ليصنع وجهها جميلا «لفتاة» كانت الفتاة توشك على التصريح بشيء ما وبالرغم من تفكيره العميق لم يخلص إلى أكثر من كونها فاتنة. لكن لماذا هي حزينة فجأة من تكون؟؟ ترى ما سر هذا الزهر الذي من أمامها؟ ص ١٩».

وتحولت صورة الفتاة إلى حياة. فهي لم تخطر في خاطره هكذا: «أبدا.. كان أبوها فجا كبليحة لما تستطل بعد. فما شاء أن يعطيها إياه، وكان أبوها من بلاد يملك فيها القلة الأكثر ص ٢٠».

لقد نطقت الصورة - الشيء بقضية: «لقد أودع محاولته في اتمام اللوحة أسرار الكشف من الذات، فالإنسان لا يقدر على قول الكثير من الأشياء.. وتكون جديدة فعلا ص ٢١». وعندما يأتي زوج الخالة ويمحو هذه الصورة الحرام، يبقى المنحنيان الصغيران.

إن هذين المنحنيين لم يكونا إلا هو وهي، وقبل أن ينطقا قام أهل «الغريم» بالغائهما.

وبهذا يكون الخلفي قد وصل إلى الكيفية التي يمكن أن يصنع بها العلاقات الدالة المعبرة. وعند هذه النقطة يكون قد عثر على أطراف لغته الفنية التي ظل يبحث عنها. ولكنها مثل كل لغة فنية غنية تحتاج إلى جهد خاص وفهم من نوع معين. فهو وحده الذي سيرفعنا إلى سحر الفن الدقيق العميق. وإنه يستحق ولا شك أن يبذل من أجله بعض العناء.

اسماعيل فهد اسماعيل

يأتي اسماعيل فهد اسماعيل اسما بارزا في تاريخ القصة العربية في الكويت. وقد كان جهده المتميز قد انصب على الرواية حيث أصدر ولا يزال يصدر عددا من الروايات المتتابعة والتي سجلت اسمه ضمن الصفوة المختارة من كتاب الرواية العربية بحيث أصبح علما ليس بحاجة إلى من يدل أو يشير إليه. ولم تحظ القصة القصيرة إلا بجانب صغير من نشاطه المتميز. فقد أصدر أول عمل له وهو «البقعة الداكنة» صدرت طبعها الأولى سنة ١٩٦٥ أي قبل أن يضع اسماعيل يده على الطريق الروائي الذي سبى فيه. أما مجموعته الثانية فهي «الأقفاص واللغة المشتركة»^(٧) وقد صدرت سنة ١٩٧٤ وضمت سبع قصص قصيرة، اعتمد فيها الكاتب على التكنيك الحديث الذي يعتمد على التنقل بين المواقف أو الايقاع السريع الذي يصل إلى حد الاخبار أو الاشارة. وهذه كلها تتجمع في ذهن القارئ جزئيات متتابعة يخرج منها بعد ذلك بالصورة الكلية التي يسعى المؤلف للوصول إليها.

يفتح اسماعيل فهد اسماعيل ذلك الخط الذي برز عند عدد من كتاب القصة القصيرة في السبعينات وهو تصوير الوسط الآخر في المجتمع الكويتي، بجانب اهتمامه برحلة أخرى إلى الطفولة. وقد يمزج بين هذين حينما يقدم الطفولة من خلال عذابات التغرب.

لعل المجموعة واسمها يدلان بوضوح على هذا. فثمة أقفاص يدخلها الوافدون إلى هذه المنطقة. وثمة لغة مشتركة بينهم. وهذه اللغة ليست منظومة ولكنها محسوسة. وعندما تلتقي المدرسة بالشاب في اللغة المشتركة يكون الجامع بينهما ليس اللسان ولكن الحاجة الانسانية والاحساس بها.

جاءت قصته الأولى ذات العنواين المنفصلين لتقدم لنا هذا العامل المتجاوز، فيدخلنا سكن المدرسات الوافدات وينتقل بينه وبين الشاب في البقالة المقابلة، والجامع بينهما أن الجانين محبوسان، وقصتهم تعادها قصة طائر الحسون الذي أرسل

إلى الطفل ولكنه لم يستقر في القفص . فأخذ يطير ويضرب بأجنحته لأنه لم يألف القفص . وذات صباح كف - تماما - عن الحركة ص ١٣ . وهنا ثمة إشارة لآبد من التنبيه إليها وهي أن الحسون يملك حرية أن يترك للرياح حرية مداعبة ذيل القميص ، إشارة إلى أن الحاجة الجنسية عنده غير معطلة وهذا الحق ليس متاحا لغيره .

إن هذه الصورة الحادثة يستعين بها الكاتب ليكشف القيود . وهي قيود خارجية وداخلية . احدهما تؤدي إلى الأخرى . فالمدرسات مطلوب منهن أن يدخلن هذه المدينة تحت شعار « ادخلوها بسلام غرباء . . عايشوها غرباء . . غادروها غرباء ، ص ٢٨ » .

إن هذا القانون هو الاطار الذي يحدد هذه الحياة ، لذلك يقوم في النفس رمز ثلاثي : الوحدة . . الكبت . . الغربية ص ٩٠ . والمؤلف وإن كان يشير إلى الجانب الاجتماعي لهذا المجتمع ، إلا أنه كان معنيا بابرار التحطم الداخلي .

وهناك نوع آخر من الحصار ، فاذا كانت المدرسات محددات الإقامة بحكم تقاليد المجتمع . فإن الشاب الغريب الجالس في البقالة يعيش الحالة نفسها . فوحده وغرته خلقت كبتة . فكانت عينه تتحرك بين سكن المدرسات وصورة الفتاة العارية في المجلة ، ويده تتحرك في ممارسة العادة السرية . ولا ينفرد هو بهذا فثمة شذوذ قائم داخل سكن المدرسات .

إذن الأقفاس خلقت لغة مشتركة ، وهي لغة لا حروف لها ، إنها لغة الجسد العالمية . تلك التي تحاول أن تخرج بهؤلاء النسوة إلى النظر للعالم والخروج إليه لأن ثمة خوفا مزروعا أدى إلى فصل الرجل عن الذكر . فالرجال يخيفون النساء الغريبات . ولذلك نجد البطلة ترفض ممارسة الشذوذ وترى أن في هذا انكارا للرجولة (ص ١٩) لأن للذكور دورا .

والمؤلف يلح على هذه النقطة . فوسط التحذير المستمر من الرجال كانت هي تتساءل عن دور الرجولة .

وإذا كان القسم الأول قد قدم «الفصص» فانه يوصلنا في القسم الثاني إلى تجاوز هذا بايجاد اللغة المشتركة عندما يلتقيان - المدرسة والشاب - أمام البحر حينئذ يختفي أمر ويظهر آخر. لقد التقيا فسقط الشذوذ والعادة السرية. ورغم أن لغة الشاب أعجمية ولا يعرف لغتها إلا أنها يجتمعان في لحظة تغسل كل شيء وتتلاحم ضحكاتهما.

إن ثمة لمسات دقيقة حوتها هذه القصة. فإذا كانت الوحدة والأفصاف قد خلقت لغة الجنس، فإن الاتصال أوجد التلاحم الانساني البريء. فالموقف الأول خلق المرض والآخر أشاع الصحة. ولا يكتفي المؤلف بهذا فهو يقدم لنا إحساساً مرضياً مادياً يعكس النفس. وزواله يعني زوال الأخير. ففي أول القصة نرى البطلة وهي تحس بـ «شيء ما يتحرك في جوفها، يصعده، يصل فمها. الرغبة لأن تتقيأ. وبحركة سريعة ينتفض جسدها، فتستوي جالسة. تفتح عينيها. الرغبة الكريمة تنحسر إلى الداخل بهدوء، مخلقة في فمها طعم بن محروق ص ٨».

ويعود إلى هذا بعد ذلك في لحظة الصفاء. فالغثيان والضجر ينحسران بهدوء مع انحسار الموج عن قدميها، (ص ٢٨). إن البحر هنا يلعب دوراً رمزياً في التطهير خاصة وأن الماء الدافئ في بيت الحصار لم ينعشها من قبل «بل زاد من غثائها وولّد لديها إحساساً قائماً بالضجر ص ٢٤».

وعندما يريد الكاتب أن يرينا الاحساس بتصادم الرغبةيتين في النفس: أن تغادر القفص أم تبقى فيه؟ كان يستعين بصوت خارجي، فقد كانت أول الأمر تسمع الأواني المعدنية تصطدم ببعضها في مكان ما من السكن (ص ١٤). وعندما تقول: يحدث ما... في هذه اللحظة يعلّق: «الأواني المعدنية لا تصطدم ببعضها ص ٢٥».

إن هذه الألفة نلتقي بها في هذا العالم المسحوق في قصة (٤ + ١ = ١) ففيها يقدم لنا تلك اللقطة الدالة على معنى التلاقي. فعامل التنظيف يكسر دون قصد جهاز المراقبة في المصنع وتتوقف الآلات وبينما كانت الدائرة تضيق عليه والعمال من حوله، يتقدم كبيرهم الذي يكبرهم سناً ليعيد التيار. وعندما يصلحه يتقدم هامساً

بأذن عامل التنظيف بأنه لم يكسر الجهاز.

إن (٤ + ١ = ١) معادلة صحيحة. ففي عالم الأرقام يكون المجموع خمسة ولكن في دنيا الدفء الانساني يكون الكل واحدا.

ويظل المؤلف يراقب تلك الشريحة التي تعاني الغربة والعجز. والذي يتجسد في الموقف الجنسي. فنلاحظه يغوص في أعماق حمال محروم في سوق الخضار وهو يسير وراء امرأة جميلة. ويقوم المؤلف بسياحة متعمقة لهذه اللحظة يمتزج فيها الحرمان الجنسي بالقهر الاجتماعي. ومن خلال المنظور الاقتصادي عندما يستدعي الحمال سعر محترفات بيع الجنس حيث ثمن الساعة خمسة دنانير. بينما الحمال أجرته في النصف ساعة مائة فلس. ففي الكويت كل شيء غال إلا أجرة الحمال «ص ٤٤».

فلا يبقى إلا الجنس المجاني القائم على التخيل والالتصاق في الازدحام.

ولا يغادر هذا الموقع أو متابعة هذا الجانب إلا ليمزجه مع الطفولة. فالقسم الآخر من قصص هذه المجموعة نشاهدها من خلال عيون الأطفال كما في «ملاحظات بائع لعب الأطفال» و«بطاقة من أبي الخصيب».

ولكنه قد يمزج نظريته إلى هاتين الزاويتين من خلال رؤية جامعة كما في (منى ١٣) فهذه تجمع بين الطفولة وسقوطها تحت سنابك العناء، فهذه التي تقف عند النقطة الحرجة من الطفولة والمراهقة تدفع الثمن.

إنها طفلة تعربت مع أسرة عربية، وقد رسم لنا رحلتها هذه من خلال محطات زمنية وأربعة مواقف تشير إلى تقلبات وضع هذه الطفلة المطحونة، لذلك كانت بدايته مع الجملة التي تقول (عمرها ١٣ سنة. في أي صباح سابق)، ثم (اسمها منى. وصباح هذا اليوم)، (جنسيتها مصرية.. البارحة)، (شعرها كان أشقر.. والآن). فنحن إذن أمام أربعة مواقف يقدم كل موقف من طرفين، الزمن القصصي والحقيقة التي عليها البطلة الطفلة.

وتفقد الطفلة شعرها لشك الزوجة بها بينما كان الزوج هو الذي أعطاها الربع دينار لتستر عليه ولا تشي به فقد كان يتأمل جسدها من ثقب مفتاح الحمام. وكما

فقدت شعرها سقطت منها أيضا الباروكة التي أخذتها من دولاب السيدة لتستر رأسها المحلوق، ويكون مصيرها بعد ذلك أن تلتهمها الأرزقة .

إن أهم ما يميز هذه القصة هو تلك التقنية الفنية الجيدة التي استخدمها المؤلف، لقد كان متمثلاً لكل التفصيلات يعرضها متفرقة ولكنها واضحة ناطقة يستطيع القارئ أن يستجمعها بسهولة، وكان تقديمه للوقائع أنه يسجلها عارية دون وصف أو تعليق أو فضول من القول . وكانت هذه وحدها قادرة على أن توجز لنا حياة هذه الطفلة التي بدأت لنا عريضة ممتدة من البدء حتى انضمت إلى طبقة المسحوقين . دخلت هذا الوسط وقد فقدت شعرها الأصلي وسقط منها الشعر المستعار .

لقد رسم اسماعيل فهد اسماعيل في هذه المجموعة بداية خط سيتصاعد عند الجيل اللاحق والذي سيهتم بدوره بهذا العالم المجاور وسنلاحظ هذا حين نتحدث عن بعض كتاب السبعينات .

عبدالعزیز السریع

كاتب مسرحي معروف ذو إنتاج متميز وغزير، وهو من أبرز كتاب المسرح في العقدين الماضيين، ولأن ثمة تجاورا بين الفنين فليس من عجب أن نجده يحاول كتابة القصة وتكون الثمرة هي مجموعته «دموع رجل متزوج»^(٨) التي صدرت سنة ١٩٨٥ ولكن هذه المجموعة ترجع إلى الفترة الممتدة ما بين ١٩٦٤ - ١٩٧٨ . ومع أن قصة «الفحل» هي آخر ما كتب، فإن نشاطه القصصي كان مركزا في النصف الثاني من الستينات وهي الفترة التي واكبها أيضا نشاطه المسرحي، فهو في قلب وجذوة نشاطه الفني، كان يضرب في الاتجاهين وإن استأثر المسرح بخالص جهده .

يمثل النمط الإنساني مرتكزا أساسيا عنده، فهو حريص كل الحرص أن ينتحي الحدث في سبيل الشخصية، والحدث، إذا برز على السطح، فإنما هو ظرف من الظروف الكاشفة عند دواخل شخصياته، وهي شخصيات ليست فريدة أو منتقاة لغرابيتها ولكن لعموم مشكلتها، ولذلك يأتي الإطار المغلق والمحكم الذي ينسب التحرك وراء السؤال عن ماذا حدث إلى تبين المعاني الهادئة البسيطة التي تنساب

أماننا، ولكنها تمثل للمتمتعين رؤية متعمقة للأشياء البسيطة من حولنا، لهذا كانت العلاقة بين انسانين تمثل أهم المسارات التي دارت فيها هذه القصص وهي علاقات كما أشرنا عامة وبسيطة ولكنها متوترة، لذلك نلتقي بالزوجين حينما يتجاوران وتكون الحاجة ماسة إلى أن يتجاوزا التجاور والتلامس العام إلى التفاهم الحقيقي، ونلمس هذا في «أغنية» و«قطتان» و«دموع رجل متزوج»، ويقدمه من أطراف أخرى في «الفحل» و«مصير فرانسوا».

في هذه القصص يطرح أماننا هذا التجاور محاولاً أن يدخل إلى أعماق شخصياته ليكسر الرتابة التي سكنت في داخلهم. لعل الرتابة في الحياة، وهي التي تمزق الروح من الداخل، هي التي تبدت من أول عمل له: فقصة «الذبابات الثلاث» يمكن أن نقول أنها صرخة في وجه الملل، إن الحياة الوحيدة في مكتب الموظفين متمثلة في طنين تلك الذبابات الثلاث، وهذه الحياة الساكنة من حيث الحركة يَمُور في داخلها محاولة العودة إلى الحياة أو البحث عن «حدث» يتشكل في داخل الرتابة المحيطة.

أماننا حدان من النشاط الشكلي، يبدو من لحظات يسجلها الكاتب في ختام القصة في نهاية الدوام حين ينهضون «بحيوية شديدة» وسرعة تعني السرور لانهاء دوام آخر وابتداء (أمنية أخرى) وفي البيوت يأتي ملل آخر، ليتبعه نشاط آخر وعندما يأتون إلى الدوام ليفقدوه مرة أخرى عند نهاية المطاف في المكاتب وهو الاغفاء والذباب الثلاث. هذا هو دوران الحياة (الميت) الذي أراد أن يصوره وتصويره لا يأتي إلا بالولوج إلى داخل النفس.

وفي الداخل يتشكل معنى مصنوع متخيل، فالحركة الساكنة تولد خيالا نشطا عند رئيسهم الحاج أبو سليمان الذي حاول أن يثيرهم ولا يجد غير قصة المرأة العارية التي فاجأها في حمام منزله. ولكنها قصة سبق أن رواها أكثر من مرة والتي زاد من تفصيلها وادخل عليها كذبا كثيرا مسّ جوهرها فلم تكن هناك امرأة عارية، ولكن خياله حوّل وجه المرأة المكشوف الذي شاهدها جالسة مع زوجته إلى حدث يُروى وليس هو كذلك. وواضح أن رتابة حياة الموظفين خلقت هذا الخيال المريض، ولكن

الطريف أن هذه القصة المولدة دالة على خيال ناضج فصاحبها لم يستطع تجاوزها ليخلق حديثا، وهل تخلق حياة الرتبة معنى متميزا؟ . .

إن السكون والصمت يقابله مستويان من الأصوات، عطاس أبي سليمان وهي حركة لا إرادية لا يملكها، ويعجز عن تفسير عدم استمرارها، أما الصوت الثاني فهو هذا الطنين الصادر عن الذبابات الثلاث. إن هذه الرتبة والموت البطيء والوحدة الداخلية عندما تعشعش في الداخل قد تحطم حين انفجارها النفس. وإذا كان الصوت هو الجانب المثير أو فيه تكون حركة الاثارة في هذه القصة فإن اللون هو البارز في قصة «دموع رجل متزوج» فهذا رجل آخر يعيش وحيدا وتتضخم وحدته منذ أن غادرت أسرته وهو لم يستطع أن ينام لأنه وحيد وخائف، ولكن هذا الحادث البسيط، نجده يعشعش في النفس ولا ينعكس إلا من خلال لون تلك البناية الصفراء التي كانت مصبوغة بلون أصفر فاقع وقد سطعت الشمس عليها بقسوة لتعكسها في عينيه اشباحا متعبة وكثيرة ص ٦١. وهذه الرؤية جعلته يرى كل شيء أصفر، فاللون أصبح هو العنصر الخارجي الذي يحرك الداخل، لذلك كان انفعاله غير واقعي، تستبد به رغبة أن يتقدم للمخفر ليشتكو صاحب البناية على هذا اللون، وكان الحاحه المريب ثم تراجعته قد جعل الموضوع يتضخم ويُعجز في المخفر ويُستدعى طبيب ليفحصه وتكون الحيرة ازاءه ويكون انفجاره الذي كشف خوفه ووحدته.

إن غرابة الموضوع إذا نظر إليها من الخارج تكون غير مقنعة، أو على الأقل شاذة لا تقدم ذلك النموذج السوي الذي عهدناه عند عبدالعزيز السريع.

لذلك جاءت بساطة الموضوع وغرابته قد تفصلنا عنه خاصة من كاتب يمتاز بالناذج السوية، هذه يجب أن لا تبعدنا عن النظر إلى ذلك الخيط الذي أراد أن يبرزه لنا، فالانكسار اليومي والبسيط قد يكون محتاجا إلى المبالغة ليدرك ويحس، ولو أنه لم تشدّه غرابة الحادث وتوقف عند العلاقة التي قامت بين البطل واللون الأصفر، واستطاع أن يستعيض عن الحركة الخارجية بالاستمرار مع مسار الحركة الداخلية

لكان أقرب إلى الاقتناع . وكان من حقه أن يجاوز الداخل إلى الخارج فتكون الحادثة هي الأصل وفي هذه الحالة كان عليه أن يدرس نموها ويتابعها حتى تشد إليه رغبة المتابعة الحديثة .

إن بساطة «الحدث» صنع شيئا ممتازا حينما أحكم تناوله ، وهو حدث خارجي ولكنه دخل في صلب العلاقة القائمة بين الشخصيتين الرئيسيتين ، وهكذا ما نلمسه في قصة «قطتان» ، وهي قصة يجب أن تربط بقصة «أغنية» فأحداها مدخل للثانية ، أو أنها تلمسان جرحا واحدا فقصة «أغنية» لحظة توتر ولكنها تكشف لنا علاقة قائمة بين زوجين ، وهذه تتعدى «اطار العلاقة الخاصة لتصبح علاقة غمطية تضم كل الأزواج في اطار الواقع الاجتماعي الذي يعطي الرجل كل الحرية ويأسر المرأة داخل نطاق البيت ويحصر مجال حركتها واهتمامها في انتظار عودة الزوج دائما»^(٩) .

إن ثمة حوارا نفسيا بين اثنين لا نسمع له صوتا صريحا ، فنحن مع مشاعر وأفكار الزوج وصدى هذه المشاعر عند الزوجة وليست كلمات الأغنية التي ترددها الزوجة عودة إلى أحلامها العذراء والتي كانت تتوق آنذاك إلى حياة ممتلئة مع زوج المستقبل ولم يبق لها الآن إلا خيبة الأمل والضيق والحسرة والوحدة^(١٠) . ولكنها أيضا تعبر عن الزوج الواصل من نفسه الذي يعتقد أنه القمر الواقف عند الباب ، وهذه هي أرضية الثقة التي يقف عليها ، فالأغنية ، هي الصوت المعبر عن جهتين في آن واحد ، وهذا الصوت هو الذي سنلتقي به أعني مواء القطة الحبيسة في القصة الأخرى «قطتان» ، فنحن مرة أخرى أمام الزوجة التي تشكو من إهمال وانشغال الزوج عنها بكتبه ومكتبته ، وعندما تنحشر قطة داخل المكتبة وتبدأ بإصدار موائها وهو يتجاوب مع صوت الزوجة وانقاز الاثنين لا يكون إلا على حساب المكتبة ، الزوجة تريد حقها والقطة حياتها ، لهذا يوحد الدكتور محمد حسن عبدالله القطة والزوجة ، فهو يرى أن «القطة رمز للجنس» وللزوجة أيضا ، وهي «محشورة» بين الكتب وبينه ، ويحاول أن يتجاهلها ليخلص إلى متعة أكبر هي لذته الذهنية ولكنها تحاربه بالقطة وتطارده في منامه . . . تريده بعيدا عن الكتب ، لا بد أن يصحو وينقذها . . . وحين يخضع لما تريد . . . يجدها ماتت . . . يموت الميل الجنسي أي حين تقصره على ما تريد

تخسر كل شيء^(١١).

وعندما يستخدم السريع «الحلم» ليعمق هذا الشعور نجد أن الدكتور محمد حسن عبدالله يرى فيه وسيلة للتنفيس^(١٢)، بينما يؤكد الدكتور العيوطي هذا بإشارته إلى أنه تعبير عن شعوره بالذنب ازاء القطة والزوجة، بل إنه يرى أن هذا الحلم هو «امتداد للمنولوجات الداخلية التي تحفل بها قصصه، وللحظات الاسترجاعية وأحلام اليقظة التي تراود شخصيات هذه المجموعة»^(١٣) وهذا أحق، فتشكيل الحلم يكشف لنا عن هذا التأنيب، فالقطة خرجت من صف الزوجة لتكون تعبيراً عن الزوج، لذلك اتخذت موقفه في الحياة، وهو موقف المسيطر - الجلوس على الكرسي - وهي تلبس عقالا ويدها عصا - إذن المواقع اختلفت، لذلك نجد عبارته بعد النوم: لا.. لست أنا. وعندما يكتشف موت القطة يرمي جثتها تحت قدم الزوجة وتنساب دموعه.

في «الخلاص» لا يلجأ السريع إلى البحث عن الأصوات، كما أنه خرج عن حد الطرفين المتقابلين المجتمعين المتجاذبين. إنه يقدم لنا فيها الصمت والتجاوز، ولكن الصمت فيه قول كثير. والتجاوز فيه تداخل في صميم المشكلة، إن جو الملل والزمن البطيء الذي صوره نهاراً في توقفه عند الموظفين في «الذبابات الثلاث» يقدمه هذه المرة ليلاً ولكنه من خلال شخصيات يَمُور داخلها بشكل لافت للنظر، وكل واحد من هذه الشخصيات المتجاوزة يقدم لنا حياة كاملة، يقدمها المؤلف بشفقة وتعاطف، إنه يستحضر الزوجة التي انفردت مشكلتها في «أغنية» و«قطتان» ولكنها هنا ليست ساخطة، إنها تقدم واقعة دون انفعال ساخط، ولكنها في هذه المرة ليست وحدها فمعها آخرون كل واحد منها يحس بغربة خاصة ويتطلع لشيء، والبحث عن الخلاص من الوضع السائد أملهم، ولكن يتخلصون من ماذا؟! من لاشيء إلى لا شيء، إنه دوران الحياة العادية السهل.

إن المدخل يبدأ بوضع الحد الأول للدائرة التي ستوسع بعد ذلك، من دائرة إلى أخرى، وهذا الإيجاز فيه مكونات العالم الذي سنلج إليه.

« ستة عيون نصف نائمة ترقب تعلق الشارع الممتد وسط مدينة السالمية التي تقبع على ساحل الخليج ، وبين فترة وأخرى قصيرة تنام لتستيقظ مرة أخرى وبطريقة مرتبكة لتعلن عن انتظارها القلق ص ٢٥ » .

إن هذه السطور تقدم الثلاثي الذي سيتقاسم القصة ، ومنها القلق والشارع والنوم الذي يتخلل الاستيقاظ والارتباط والقلق ، وهذه هي المدارات التي ستحيط بهذه الشخصيات ، ولكن كل واحد من هؤلاء الثلاثة سيكون له جانبه الخاص ، ولعل الكلمة الأولى « ستة عيون » تقدم أبلغ مدخل ، لأن العين الخارجية هي العنصر الوحيد الذي يتحرك ، ويرقب ويتابع ويرحل في المراثيات بينما ثمة رحلة أخرى داخل النفس .

إن الجامع بين الثلاثة المتجاورين هو أن الثلاثة أقرب ما يكونون إلى الغربة ، فهو حارس ليلي منقول إلى هذا المكان ، وهي زوجة غريبة تنتظر زوجها الذي يعود آخر الليل من عالمه ، والثالث البقال الغريب الذي ينتظر أي مشتري ليصل إلى المبلغ اليومي الذي حدده لنفسه وكله أمل أن يتمكن من أن يتزوج ابنة عمه التي تنتظره في وطنه . جمعهم آخر الليل ، وفي بطن رتيب تمر الدقائق بطيئة ، أولهما يتحرق لمعرفة الوقت ، وهو الشيء الوحيد البطيء الذي يعاني منه هذا الحارس ، خلاصه في تحرك عقارب الساعة عند من حوله : البيت الذي ليس فيه نساء والوحيد الذي يملك ساعة صغير السن وبنام مبكرا ، والثاني صاحب دار أنيقة وهو أنيق متزن فيخاف سؤاله ، والثالث دائما برفقة امرأته التي تملك ساعة ، والمرأة الزمن عندها ضائع .

إن الوصول إلى المرأة ينقلنا إلى العينين الآخرين ، هي تلك الشابة الجميلة التي ترقب الشارع بقلق ليس معها إلا مربيتها العجوز ، وطفلها الصغير ، امرأة غريبة تنتظر عودة الزوج ، لهذا فالرحلة مع حياة هذه الشابة حتى هذه اللحظة ، قصة كاملة يقدمها بتركيز تحتفي وراءه العين القلقة التي تنتظر الزوج بعينها اللتين يداعبهما النعاس ، ولكنه لا يأتي ، وأقدام الحارس تجعلها تجفل وتحسبه الزوج الساهر . ويكون البقال هو ثالثهم ، ينتظر الزبائن وفي داخله رحلة أخرى من رحلات الحياة ، إن

الغوص في داخل النفس ومحاورتها هو الوحيد الباقي في هذا الوقت، يستحضر لحظات العاطفة مع ابنة عمه . ويكسر حدة هذه التأمّلات الأصوات، فأصوات الراديو المزعجة بعد انتهاء الارسال، يعقبه أول صوت يكسر هذه الرتابة، الشاب الكويتي ذو الجلباب الأبيض الذي تلفظه سيارة، هو أول القادمين، فيتبينه الاثنان البقال والحارس ثم المرأة الشابة، إنه يتلاءم مع هذا الجولاً لأنه لا يملك هدفاً محدداً ولا يعرف ماذا يريد. إن انتهاء علبة السجائر يسعده لأنه - يجعله يبحث عن علبة أخرى، «مجرد شيء يلهيه . . انه لا يريد الدخول إلى البيت الآن . . » إنه يقف موقفاً معاكساً، الثلاثة كلهم يريد أن يستقر أو أن هدفه هذا، الحارس والبقال والفتاة، كلهم يريدون أن يتحقق لهم معنى «البيت» وهو يهرب منه، لذلك فهو يمثل النقيض الوحيد، وتترجح اختياراته بين شراب يشربه أو فاكهة يشتريها (تفاح وموز) وبعد ذلك تأتي السجائر.

إن القصة تختم باستار الستار المؤقت على هذه اللقطة، فالبقال يأتيه زبونه، والحارس يأتيه سيارة الحرس، وزوج الشابة يعود، أما الشاب ذو التصرفات الغريبة والذي لم يكن يملك مفتاحاً فهو يركل الباب برجله ويدخل.

ومع أن الآخرين - الشاب والزوج - يقبعان خارج الصورة بالنسبة للثلاثة إلا أن القصة تركز عليهم . ولكن إذا كان دور الزوج هامشياً فإن الشاب الكويتي لم يكن غيناً ساهرة، ولكنها روح ضائعة، أو هدف غير محدد، لذلك كان المؤلف يصفه دون غيره بأنه (كاهائم على وجهه لا يدري ماذا يريد)، والملل بالنسبة له ليس ساكناً ولكنه متحرك، تملكه مثلاً رغبة الشراء، وكان هذا نوعاً من التشخيص، والوحيد الذي يقع بيته أمامه ولكنه لا يملك مفتاحاً له . ولنا أن نستوحي من هذا ما نريد . ولكن من المؤكد أن صورة بانورامية وضعها المؤلف أمامنا وهو يصور هذا الهزيع الأخير من الليل . والذي سيكون بعده فجر، ولعل في الفجر، أي وضوح الرؤية خلاصاً لهذا الشاب .

ثمة قضية تشغل السريع وهي تدخل في صلب العلاقة العائلية وهي تلك الظواهر الطارئة . فقدوم الشاب إلى وطنه، واحساسه بالغربة قدّمها في «عنده شهادة»

وسينوع التناول في أعمال أخرى، ولعل قصة «مصير فرانسوا» إحدى حلقات هذا التناول، وفيها يعتمد على حوار من نوع خاص، إنه حوار بين اثنين لا يدور مشافهة ولكن من خلال الرسائل، أربع رسائل، كل واحد يخاطب الآخر برسالتين. أولهما يبدأ نقطة الاستطراد البعيد عن المشكلة المباشرة مستخدماً تداعي الكتابة في الرسائل، ولكنه سرعان ما يعود إلى محور المشكلة، وسيعود إلى هذا الاستطراد في أكثر من موقع ليعطينا الاحساس بروح الرسائل المتبادلة بين صديقين، والقضية محددة في زواج علي ياقوت من فتاة فرنسية، بل انه أنجب منها ابناً سماه اسماً مركباً هو فرانسوا محمد، وكان رد فعل الأب الذي بدأ في أحد الرسائل غير مكترث أنه سيتبرأ منه وأن البعثة ستقطع عنه، ويستجيب فهو لم يستطع الرفض.

إن قيمة هذه القصة ليس في موضوعها ولكن في الأسلوب الذي وإن لبس لباس التجريب، إلا أنه كان سهلاً مناسباً يتسع من العرض إلى التعميق، وأية نقطة تمسكها ستجدها تدفعنا إلى فهم جديد، فبينما كاتب الرسائل الثاني يركز مشكلته بسطور واضحة فإن الأول كان ينساب وراء أفكاره ولكنه يقول أشياء كثيرة، ولعلّه يدخلنا من خلاله بأكثر من جهة، منها الاجتماعي: الأب والعم، الأول المتزمت والثاني المخدّر، ويدخل مشكلته الجنسية ضمن هذا الخط، بل إنه يكسب القصة وجهاً سياسياً وحضارياً، فذلك المزج بين فرانسوا محمد يكشف تنافرهما، فرانسوا أحد الذين قاموا بغزونا فهل سيكون هذا الابن غازياً، وعندما يأتي الطلاق يتم انفصال الاثنين؛ يذهب محمد ويبقى فرانسوا، فقط.

لقد طرح المؤلف القضية الاجتماعية الواضحة والصارمة بأسلوب مفارق لهذه الصرامة. خلط الدعاية بالحاجة بالتعليق الهامشي بالنقطة المهمة، كلها يقدمها لنا من وجهة نظر لا نقول محايدة ولكن يصدق عليها القول في أول القصة: «عزيزي إن واحد زائد واحد يساوي اثنين.. وإن القدرة على الاستلقاء وطرح العديد من القضايا شيء يسير».

لعل هذه الكلمة تحمل معها ادانة كامنة حينها نعالج مشاكلنا ونحن مستقلين، لذلك نجد الآخر يدعوه لأن يبدأ وأن لا يسترسل ويجب أن يجلس وهو يكتب،

ويدعوه للكف عن الاستهتار، ولكن الآخر في تداعياته يصر على عدم الجلوس، إذن يعيش فرانسوا.

ولكنه قد ينتقي الحدث، على غير عادته، ويكون هدفه تقديم شخصية مركبة كما فعل بقصة «الفحل» التي يقدم لنا «تجربة» مكثفياً بهذا. واختيار الفحولة مدخل له دلالة، فالجنس عند السريع ذو دلالة يطل بوضوح ولكن من خلال خطرات عابرة لا يملك المؤلف أن يهرب منها، ولعل تخيل المرأة العارية في «الذبابات الثلاث» سيظل هاجساً يتابعه لذلك يكرره بشكل ظاهر وأحياناً ملغز، فنحن لا نريد أن نذهب بعيداً وراء الموز والتفاح في قصة «الخلاص» ونفسرها تفسيراً جنسياً، ولكن إننا لن نستطيع أن نهرب من مواجهة تخيل المرأة العارية الذي أشرنا إليه قبل قليل، ويمكن أن نضع بجانبه أيضاً ما ورد في «مصير فرانسوا»، وسأضع النصوص دون تعليق!

«انتي رائعة وتعتريني رغبة شديدة بأن ألمس صدرك. إنني أتخيل العري شيئاً رائعاً ولذيذاً...»

«... أراها هاربة من الشقة التي تقطنها وهي عارية والفوضى تنتشر من حولها

ص ٧٤».

إذن فالفحولة هنا ذات معنى وشخصية. ولید في هذه القصة مشدود إلى سلمى جنسياً، وهو يشعر «بالدونية» إزاءها هي وأمها، وقد اختارت غيره، وعندما تلقى الظروف أمامه - فالرجل الآخر قد هجرها - ألقت بنفسها فاستسلم تحت خضوع الجسد إنه في محاورته مع صديقه لم يتبين الفرق في داخله بين الاشتهاء والحب. وتزوجها، ولم يكن في زواجه شهماً لينقذها من ورطتها، ولكن الجانب الجنسي وحده هو الدافع، لذلك عندما يبرز الآخر تختاره وترك ولید الذي يطلقها وينهار باكياً دون أن يجد ما إذا كان يحبها أم يشتهيها. ولا شك أنه واقف عند حد الفحولة فقط. فهو نقطة عبور الجسد وليس استقرار الروح. لذلك بقي التردد سمة له بينما هي كانت أقرب إلى الواقع حين انتقلت من الفحل إلى الحبيب.

لا شك أن هذه التجربة قد يكون إطارها العام بعيداً عما نعرفه من اتجاه

السريع الإصلاحى الهادى الذى يتحاشى الدخول فى المناطق المحرمة، ولكن من المؤكد أن هذا النموذج الضائع فى أتون الجنس جدير بأن يتوقف عنده. وقد فعلها المؤلف، ولكن بقيت نقطة معلقة، فهذه الشخصية المعقدة وإن كشف ترددها إلا أنه لم يعمق هذا الجانب النفسى الدقيق.

وتبقى مجموعة «دموع رجل متزوج» إحدى المجموعات القصصية التى تكشف جانباً من تميز جيل الستينات الذى استطاع أن يؤصل فن القصة القصيرة.

ليلى العثمان

قبل الحديث عن ليلى العثمان يستحسن الإشارة إلى أن مشاركة المرأة فى هذا المجال القصصى بدأت بداية مبكرة، وكانت الأسماء النسائية فى الخمسينات جزءاً من ظاهرة القصة الواحدة، وكانت تلك المشاركات مبشرة ودالة على دور المرأة الجديدة. فقد شهدت الصحافة الكويتية آنذاك أسماء بعض الكاتبات مثل ابتسام عبدالله عبداللطيف وقصتها «خواطر طفلة» ١٩٤٨. وغنيمة المرزوق حيث شاركت فى مسابقة «استفتاء قصة» ١٩٥٢، وضياء هاشم البدر وقصتها «نزهة فريد وليلى» ١٩٥٢ وقصة «أمنية» لبدرية مساعد ١٩٥٣^(١٤).

وفى المرحلة الثانية سنجد أن الظاهرة تتكرر ولكن مع تميز خاص، وإذا كان هناك عدد من اللواتى كتبن قصة أو اثنتين فإن أخريات واصلن الإنتاج بصورة متواصلة بل إن البعض، حتى فى تجاربهن القليلة كن متميزات، ونخص هنا فاطمة الناهض التى نشرت قصتين هما: الساق والجدار (١٩٦٧) و«الزنانة» (١٩٧١)، كما نشير إلى غنيمة المرزوق التى كانت تقدم معالجات قصصية فى مجلة أسرتى، وهداية سلطان السالم التى بدأت الكتابة منذ ١٩٦٥ وأصدرت مجموعتها «حب وخريف ومطر»، وفاطمة يوسف العلي التى بدأت النشر عام ١٩٧١. كانت كل هذه الجهود سابقة أو مواكبة لليلى العثمان، ولكنها تبقى خير مثل لهذا الخط المتواصل.

فى صدور مجموعتها الخامسة «لا يصلح للحب» تكون ليلى العثمان قد قدمت منذ ١٩٧٦ وحتى ١٩٨٧ خمس مجموعات قصصية هي: «امرأة فى إناء» (١٩٧٦)،

«الرحيل» (١٩٧٩)، «في الليل تأتي العيون» (١٩٨٠)، «والحب له صور» (١٩٨٢) «ولا يصلح للحب» (١٩٨٧). وإلى جانب هذا أصدرت روايتين هما «المرأة والقطعة»، و«وسمية تخرج من البحر»^(١٥). وبهذا الإنتاج المتوالي استطاعت أن تضع اسمها في مقدمة كاتبي القصة في الكويت ممثلة بحق جيل السبعينات. وكما نخطت حاجز الكم عند المحاولات الأولى فإن من حقها أن يقال أنها قدمت إنتاجاً قصصياً ذا مستوى متميز جدير بدراسة متأنية ترصد هذا التطور المتسارع الذي يحسه متصفح هذه المجموعات رغم أن الزمن بين صدور المجموعة الأولى والأخيرة هو عشر سنوات ونيف إلا أن حصاد هذه السنوات ثمر جيد الثمر.

إن تجاور الكمية بالنوعية يحتاجان إلى وقفة متأنية لا شك أنها جديرة بها. وقد لا تحققها هذه المتابعة السريعة لمسار القصة في الكويت. فقد ضمت هذه المجموعات سبعاً وستين قصة قصيرة تنوعت بأشكال البناء الفني وتعددت بها الأنماط البشرية وزوايا الالتقاط الفني، وتماسكت اللغة الفنية بصورة لافتة للنظر.

يتعين علينا تلمس المداخل الأولى لهذه المجموعات والتي يستطيع الناظر إليها أن يشير إلى الملامح أو الخطط الأساسية التي تركز إليها. ومن المؤكد أن الملمح الأول يشير ولا يجسد. يمر على السطح ويعجز عن الغوص في الأعماق، وإن لم يتعذر علينا تلمس بعض الملامح وهذا ما سنفعله في الرصد الأولي.

إن ثلاثة خطوط أساسية يمكن أن نتيبها في هذه المجموعات وهي متجاورة وكأنها تشير إلى منطلقات المؤلفات الأساسية التي لا تنفك عنها، ولعلها لا تريد أو تملك هذا. وهذا المحاور سنلتمسها في ثلاثة أشياء هي:

الأول: الماضي المستكن في أعماقها تعود إليه مستذكرة أو مستحضرة لتكشف به جذور الوعي الحاضر من خلال إنسان فرد أو شريحة.

أما الثاني: فتكوين رؤيتها تبعاً لمحيطها النفسي، فهي قبل كل شيء امرأة يسكنها ذلك الهاجس الذي يتحكم في عدد من الكتابات، لإيمانها أن ثمة مناطق نائية لم يصل إليها الكتاب بعد. إن زاوية رؤية المرأة هي الغالبة، هي الأصل في كل

هذه المجموعات القصصية، والرجل هو الآخر، ولذلك قلّ الحديث من جانب الرجل. فلم يتحدث لنا إلا من خلال قصص تعد على أصابع اليد الواحدة وهذا قليل قياساً على الكم الذي تناولت أطرافه المرأة. مع ملاحظة أن الموضوعات المعروضة تخرج عن حد التخصصية إلى القضايا العامة. فارتفعت قامتها في هذه المجاميع إلى مستوى الدلالة العامة. وهذا البروز لشر المجتمع الآخر هام لأنه وجه من وجوه المجتمع يبسط همومه العامة.

ويبقى المحور الثالث: وهو البعد الاجتماعي المتسع، وأسّميه «العالم المجاور» فثمة عالمان أو جانبان متجاوران يتنازعان النفس العربية، فكل واحد منا يعيش الهم المحلي والهم العربي، ولكن ليلي العثمان عايست هذا العالم المتجاور في المجتمع العربي في الكويت ونفذت إلى وجهه السياسي والإنساني والأخير على وجه الدقة.

لعل هذه المحاور الثلاثة تصلح لأن تكون مدخلنا إلى ليلي العثمان نعم تصلح! ولكن ثمة محور رابع متداخل مع هذه المحاور تداخل اللحم بالسداة، وتمثل حالة خاصة عند الفنان، فهو لا تحكمه الخطوط ولا يفكر بها، ولكنه الهم الخفي الذي يند دون أن نشعر به ولكنه إن عاد إلى التأمل تبدّى له وقد يعجب لوجوده وإطراده. وأعني هنا ذلك التوثب الذي يستبد بالفنان فيلج إلى عوامل التجريب أو تشده لحظة الألفة مع القلم فيتحول داخل عالمه التأثيري أو التعبيري، لهذا نجد أن ليلي العثمان قد لا تغادر موضوعاتها السابقة ولكنها تخفيها وراء فكرة التأمل والتخلص من أسرار الموضوع المباشر.

أ- الماضي: ويبقى الصوت حياً

إن ما يُسمّى باستحضار صورة الماضي في القصص الخليجية يحتاج إلى إعادة نظر، فالماضي في معناه العام هو تلك الصورة المتبقية عن زمن بعيد، وهو لا يقوم على التذكر ولكن التمثل لابتعاد الشقة بينها.

فالفرنسي عندما يتكلم عن عصر نابليون يستعيد ماضياً، ولكنه عندما يتحدث عن مرحلة الخمسينات أو حتى الأربعينات إنما هو يتذكر جزءاً من حاضره الذي

ولّى. والصورة من باريس أو لندن الخمسينات دخل عليها بعض التغيير ولكنه لم يحدث الانقطاع. والتغيير شيء مختلف عن الانقطاع.

من هنا تكون معالجة الماضي في القصة الكويتية معالجة فريدة فالزمن في مقياسه الدقيق كان يسمح في الأحوال الطبيعية بالتغيير ولكنه بالنسبة لنا كان يقدم الانقطاع، وهو انقطاع ليس على مستوى أجيال ولكنه على مستوى الفرد الواحد الذي تنغرس رجله في الخمسينات أو الأربعينات بينما تقف رجله الأخرى في السبعينات أو الثمانينات، من هذا يكون الماضي جزءاً من الذاكرة وجزءاً من الانقطاع، ولعل هذا الفرق الدقيق المتداخل هو الذي داخل بين التجارب وجعل أحدهما تحمل مكان الأخرى، وانزلق أثرها آخرون لم يدركوا الفرق بين استعادة الزمن الواحد أو النظرة للأشياء من الخارج في إطار تاريخي.

من المؤكد عندي أن ليلي العثمان لم تكن تنظر للماضي من الخارج ولكنها تُخرج المظمور في النفس فاختلطت الصورة بالمعاناة، فجاءت هذه القصص لتقدم مزيجاً من الاستعادة العامة إلى الصورة المجسمة، فالإحساس بالمعاناة المغلف بالقالب الذي يوحى بالتاريخ.

لن أقدم إحصاء دقيقاً ولكنني سأقترب من الدقة حيناً أقول إن جو هذا الماضي المستعاد جاء في حوالي ثلاث عشرة قصة في هذه المجموعات^(١٦). بعضها يكون خاصاً لا يمكن أن نفكّه عن ذلك العالم وإلا فقد قيمته، والآخر كان الماضي إطاراً خارجياً للقصة.

لقد بدأت بالاكْتفاء بالتقاط نموذج دون أن تنفخ فيه الروح كما في «عريس في حي البنات»^(١٧). كانت صورة الفتاة في ذهن المؤلفة أكبر من صورة الشخصية في العمل القصصي، فبقيت عند حدود الحكاية، تماماً كما أن اللقطة الجميلة الصافية قد تغري برسمها دون توظيفها.

وهذا النموذج الأولي يلحّ عليها فتحاول مرّة أخرى أن تنفخ فيه الحياة فإذا كانت بطلّة تلك القصة ذات عاهة عقلية مفترضة ولكنها حظيت مع ذلك بأجل

الرجال فإن محسن الأعور في قصة «وحده الظل يبقى»^(١٨) يحمل معه عاهته البدنية، وإذا كانت العاهة العقلية السابقة نتيجة لحادث عارض فإن هذه العاهة البدنية أيضا نتيجة لحادث عارض، وكما نفت من قبل العاهة العقلية عن بطلتها نجدها تنفي في القصة الأخرى العاهة المادية، فكأنها تفصل بين الصورة والحقيقة. لتغلب الحقيقة الداخلية على الشكل الخارجي، لذلك وضحت لمحة البطولة الحقّة «ليس عيبا أن تكون في الانسان عاهة. المهم أن تجعل الناس ينسون عاهتك أن تكون انساناً جيداً. شجاعاً. ص ٧» وهذا ما فعله، وعندها يحلم في الحصول على أمانة.

في قصة «القلب ورائحة الخبز المحروق»^(١٩) تطل اللحظات التي تجمع بين الحاجة والشوق، والمعادلة قائمة بين الخبز والقلب واللقاءات المسروقة، ولكن هذه اللقطة تأخذ بعدا آخر لا ينتهي بانتهائها، ففي قصة «آخر الليل»^(٢٠) تتضح صورة الاستعادة الزمنية. فصورة الماضي ماثلة في الحاضر. فوسمية لا تزال تترقب الحمل الذي لم يأت. ان العقم ليس أصلا ولكنه نتيجة، فقديما حين استبد بها الملل يوم وفاة الجار استسلمت لناصر وعندما انكشف الأمر اجهضت ثم تزوجته. وفي لحظة زواجها مات شيء عزيز. لقد هُتِك موضع الأمومة فيها، وحطّم السوط كرامة الرجولة في ناصر، فليس غريبا أن يكون مثل هذا الزواج عقيما، وكل قصر يؤدي ضرورة إلى العقم، وهكذا تمكنت المؤلفة من أن تمد جسرا بين الحاضر إلى أرضيته الماضية.

وقد تأخذ من الماضي الجوال العام دون أن تحقنه برؤية عميقة مكتفية بخطوط حكاية تستند أحيانا على ما استقر في الموروث كما في «الإشاعة» و «الكبسة»^(٢١)

إن الإشاعة خلقت الرعب، حوّلت فرحة القلب الصغير إلى هم الخوف الثقيل من شبح جنّي موهوم ويتصدى فهد لهذه الإشاعة التي أرادت المؤلفة أن تجسّم الخوف الذي لا أساس له، ولكن الحدث المستهلك والنماذج المكررة. حجب إمكانية الجذب الفني، الذي كان من الممكن أن تشبعه هذه القصة لما فيها من صفاء في العرض دلّ على مستوى جيد وصلت إليه الكاتبة.

واعتمادها على خبايا الأسطورة يلحُ عليها فتعاوده في القصة الأخرى «الكبسة»، انها صياغة لأسطورة شعبية تدور حول فك عقم العقيم عن طريق زيارة امرأة نفساء. ويترتب على هذا أن تكبس الأخرى وتفقد ولدها وتصبح بدورها عقيماً فتسعى بدورها من جديد إلى أن تقوم بالعملية نفسها وهكذا وسط جو الاستغلال والجهل والخرافة.

وعندما تستغل جو الماضي في قصة «في الليل تأتي العيون»^(٢٢)، نجد أن عالماً يتحرك بين الملموس والخفي، فالمستوى يتراوح بين الوجود الحقيقي والخرافة، والتسليم بها. وثمة خيوط تشتت في هذه القصة، فالسيد يبرز في أول القصة ليختفي في وسطها ويبقى منه تعليقه الذي نطق به، ولكن السؤال يظل معلقاً لأن اجابته عن سؤال خروج الجن في الليل تنحصر في «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون» و «قل أوحى إليّ إنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرأنا عجبا».

ويبقى التساؤل حول الفتاة التي خرجت ليلاً، هل هي من عالم الجن أم إنها طفلة تاهت في المساء فكانت تقدم المعاناة الحية وليس ذلك العالم الخفي؟!.

وتغيب جزئيات ملامح الماضي على مستوى الحدث لتبقى اطاراً يحضن التجارب المشتركة، فلا تكون الخصوصية إلا من خلال أن : قوس القهر الذي يوطر الماضي يبقى واضحاً لا يختفي تحت أي غطاء ساتر يخفي حقائقه أو يزيّفه، فالاضطهاد فيه يأتي بزيه الواضح، فقهر الحاجة يؤدي إلى الإضطهاد الجنسي أو الخنوع، ويتجهر هذا بوضوح في «الموت في لحظة البدء»^(٢٣) إنها امرأة يدفعها عجز والدها فتكون مواجهة العجز موحية «هذا الشقي الأعمى . . ليتني كنت مثله فلا أرى ولا أتعذب وأكل لقمتي بهناء كما يأكلها . . إنه لا يدري كيف تحيي لقمته . . الخ ص ١٠٨».

أما الرجل الآخر الذي تندفع إليه جسداً وروحاً ويتلقاها وقد تقاذفتها الأيدي فإنه لا يملك إلا أن يلعن الفقر، فهو لا يملك ثمن ليلة، والتوزيع ليس بين هذين العاجزين - الأب والحبيب - ولكن هناك أبو غنام - شيخ العيش الذي يدفع الثمن

من ارتفاع سعر الأرز. وهناك فهد المهووس الذي يعلن سقوطها معه بالشعر. وعلى الطرف الآخر يقف أبو محمد الذى يريد أن ينتشلها من مستنقعها ولكن لصالحه، وكانت أول دعوة صادرة منه هي الستر المعاكس لقتلها.

ان القصة لا تحمل دعوة اصلاحية ولكنها تشخص نفسا معذبة مخيرة بين السقوط أو الستر ومعه عذاب الروح وموت القلب.

ان السوية العامة لمقاربة الماضي ترتفع وتصل إلى نقطة التميز حينما يدخل المستوى التعبيري من خلال وقفات التأمل، أو حين الدخول إلى الأعماق ملامسة تفاصيل ترتفع في مستوى التناول الناضج المتكامل.

وهذه اللمحة التعبيرية نجدها في «رحلة السواعد السهراء»^(٢٤)، فتكون الاستعارة الحاضرة مركزة على تداعيات النفس أمام الملمح الأكثر وضوحا، البحر، ويبدو «الانعكاس» منذ اللحظة الأولى، فإذا كان البحر يحمل قديماً شوك العذاب، والهروب منه مطمح، فإن الأمر انعكس وأصبحت النفوس تهرب إليه بحثاً عن واحة راحة، تقول: «ضاع وجهي» بين الوجوه الهاربة من رحلة التعب اليومي إلى «قلب البحر»، ولكن هذا «الانعكاس» في الوضع تتقارب أطرافه، فرحلة هذه الفتاة تتحول إلى رحلة حياة يمتزج ماضيها الخاص بالماضي العام، فعلى الرمل الندي يبتسم وجه الطفل القديم الذي خلف وراءه ندبة على الجبين، ولكنه الآن رجل عاشق لها ويكون التوحد بين الرجل والبحر: «تنام كل عذاباتى بين أمواجه .. أغرق فيه .. وجه الطفل الذي أصبح رجلاً يغرق معي . ص ٤٠».

والرحلة مع الماء فيه إشارة إلى دفء الجنس والخروج منه، وتبدأ رحلة التوازي بين الزمنين: «.. نفثت كل زيف العصور المتراكمة على جسدي .. وداخل ذاكرتي: خرجت من جلدي .. بصقت لون المدينة الكرنفالي الذي سكن عيني عشرات السنين. ص ٤١».

وتتشكل جزئيات الصورة من: بقايا انسانية متناثرة بين تكومات الصخر - أصابع أطفال - أسنان - رحلات قديمة، تذكر بالوجوه السمراء

الكادحة - الرياح الحمراء - الرغبة في العودة والعيون التي كانت تنتظر، ان الحاضر يستدعي صور الماضي، ولكن حين يصطدم خاتمها - خاتم الحاضر - بحجر وينحشر داخله وكان هذا الحجر ينتشله تخفى صورة «السفر» لتطل رحلة (الغوص) بصورها من (فطام) و (غاصة) - لقد انسابت الذاكرة وراء ذلك الخاتم، وتخرج من العام إلى الخاص فتذكر الصغير فهد الذي ذهب ولم يعد، وذراع أبي مساعد المحصورة بين فكي سمك القرش. إذن كل شيء يستدعي نظيره، فتتوحد الأشياء بالأزمان في تناسق بديع وعندما تنجرح قدمها يدب فيها شعور الهرب وما هكذا كان البحارة السمر وكان بحثها عن خاتمها يقابل صراهم من أجل لقمة العيش. كل هذه تتجاوز ومنها تخرج بالفرق بين عالمين ونموذجين من البشر وأهدافهم.

ويتميز المستوى بوضوح في «ويبقى الصوت حياً»^(٢٥)، حيث صرخة الألم المستوطنة في مجتمعات القهر النسائي والذي ظلت ليلى العثمان تلح عليه دون كلل وكأنها تنتزعه من باطن تجذر فيه. ان تلك الصرخة المسموعة المجهولة المصدر تشير إلى حزن الأمومة ولكنها تخفي من حكايتها ظلال «العار» و «الحرمان». ان أغنية القهر بكاء على الطفولة يرفضها الرجال ولكن «صارت الأغنية تتردد على أفواه النسوة وهنّ يخزن خبز الرقاق أو يغسلن الثياب. . حتى وهنّ يفركن القدور السوداء بالرميل. وانتقلت العدوى إلى الأطفال صبياناً وبنات، فأخذن يرددنها ليل نهار رغم صراخ آبائهم في وجوههم ووجوه أمهاتهم اللواتي يرددن الأغنية».

إنها حكاية دائرية أولها يبدأ مع نهايتها، والنهاية طريق مفتوح إلى حكاية أخرى، فما دام ثمة استار مرخاة فإن الصوت سيبقى حياً. إنها قصة كل امرأة استسلمت للعشق ذات ليلة فكانت الثمرة المحرمة التي تُنتزع من بين فخذها وتُدس في التراب، فلا تبقى إلا تلك الأغنية الحزينة التي تبكي الطفل والحب تصدر من بين الجدران الصماء. وعندما جرؤت واحدة على أن تلقي بنفسها على ذلك القبر شقت سكّين صدر تلك المرأة التي أعلنت أمومتها.

ويبقى السؤال : أين ذلك الرجل الذي شاركها الفعل وزرع البذرة، لماذا لا يأتي ويبيكي ويتمزق كما تفعل. لكن الغضب يبقى داخل النفس ولا يخرج. وتروى

قصة حليب الثدي الذي يصبُّ في القبر، والأغنية :

«أصرخ وجر في الحشا

هذا ثرى وليدي

هذا ثرى وليدي»

ب - المرأة : تحس الألم، يُحرّكها التحدي، تدفع الثمن :

إن القصة السابقة تسلمنا إلى المحور الثاني، المرأة وإلى لحظة أخرى مشابهة ننزعها ونحن نمسح خريطة هذه المجموعات، ولنضع يدنا على تلك التجربة المشابهة نختارها من تلك المساحة الكبيرة التي احتلتها المرأة فانفردت بأكثر من أربع وثلاثين قصة، أي نصف عدد قصص هذه المجموعات .

إن قصة «الجدران تتمزق»^(٢٦) تعزف على الوتر نفسه، إن ثمرة الخطيئة المشتركة يدفع ثمنها المرأة . وإذا كانت المرأة السابقة قد رددت الصوت الناعي للابن الحلم المدسوس في الرمال، فإن هذه القصة تقدم بشاعة هذا الموقف من جهة أخرى، حين تتغيّر العلاقة، فإذا كانت الأولى ثمرة الشوق، فإن الثانية كانت ثمرة للخوف، الطفل الذي صنعه الجرم، فزوج الأخت كان مغتصباً للفتاة أوقعها تحت شباك الخوف، فليس عجباً أنها حين مدّت أصابعها المرتجفة لتخنق العنق الطري إنما كانت تتخلص من شيء هوليس ابنها ص ٤٣ .

إن الألم والقسوة ليسا كلمة، ولكنهما عالم نحسّه ويصعب أن نضع يدنا عليه . ولقد استطاعت ليلي العثمان أن ترسم في هذه القصة أدق صورة لحالة الألم والتمزق . لقد قدمت قطعة فنية متماسكة ومؤلة واتسعت كلماتها لتتجاوز الإشارة إلى التعبير ومن ثم التجسيم الموحى فأدخلتنا معها . إن السطور، التي وصفت فيها لحظات الوضع الذي تعرضت لها تلك الفتاة الصغيرة داخل مرحاض المدرسة والجدران من حولها كأنها تتمزق، كانت سطوراً بديعة . لقد قدمت لنا في صفحتين معنى التمزق . تمزق كل شيء . فالكلمات التي تبدأ بيا رب وتنتهي باندفاع الطفل جبل من مضيق فتمزقت الجدران والشيطان . . وأسمعها تشق نفسها، كما يشق قماش الثوب السميك . . شيط . . شيط .

إن المقطع يحوي في داخله إمكانية واسعة للتوقف المتأني المحلل فقد كان كل شيء ينطق بجسارة المؤلفة وقدرتها على تجسيد حالة الألم.

لقد بدأت الكاتبة رحلتها مع المحور الثاني: المرأة بخصوصيتها وعمومية مشكلاتها مع نقطة الانطلاق الأولى. ولذلك يمكن فتح قوس لجملة تبدأ من «امرأة في إناء» حتى نصل إلى الحكم القاطع الذي أطلقته على الآخر - أي الرجل - من أنه «لا يصلح للحب»^(٢٧) وبين هذين تسكن هذه القصص الكثيرة. ولذلك يصعب علينا الحصر أو الإشارات المستقصية.

ولكن نحن أمام المرأة في حالين: حالة الوحدة وحالة الاتصال. اتصالها يكون مع الآخر (الرجل) ووحدتها تكون انفصالا أو انسحابا أو معاناة منه. وفي كلا الحالتين تشكل خصوصية المرأة التي دارت المؤلفة حولها.

إن الانسحاب إلى الداخل مؤلم نحسه، ونشعر بإيقاعه في قصة «المواء»^(٢٨) نفهم أول علاقة بين المرأة والقطعة. هي علاقة ستطرد بعد ذلك بصورة لافتة للنظر تصلح لأن تكون محل دراسة فهي معادل متكرر.

إن معاناة عدم الفهم تجعل البطلة يراودها إحساس غريب بأن القطعة ستفهمها: «أحاول أن أحصر الفروقات بيني وبينها وبين كل نساء العالم وقططه فلا أجد فروقات بقدر ما أجد تشابها. ص ٢٣».

إنها تعاني من حرمانها من كل شيء تمتته لنفسها حتى أصبحت عانسا. إن الانهيار النفسي في «حالة مستعجلة»^(٢٩) والتي تبدأ باللسان المتخشب والألسنة التي كأنها مسامير صدئة في جوف خشب صاف، إنما تمثل بداية رحلة الكشف ومن ثم الاعتماد على الذات في هذا العالم المتكسر من حولها، فإذا كان غانم الفنان الأديب قد اتهم بالجنون فحقها أن تقول: سأعالج نفسي، ولكن رحلة المواجهة تنتهي في مستشفى المجانين. ولعل «الأفعى»^(٣٠) تقدم الخطوة الأولى حين تواجه العالم من حولها «هناك أشياء كثيرة يفترض أنها ليست من حقي. ولو أردت الانصياع لها لما وجدت لي حقا في شيء».

في هذه القصة مستويان متلازمان، التحدي والانصياع. وهذه استجابة واقعية للعالم من حولنا، فحلم المرأة أن تقول ما تريد قوله ولكن هذا لم يتجاوز هامش الواقع إلى صلبه. ولذلك تسير الأحداث بعضها يعاكس الآخر فتتقدم الشخصية الواقعية وإزاءها الصورة المعادلة، فنجد الفتاة التي تريد أن تتخطى أسوار المرأة وترى هذا حقاً لها. وفي الجهة الأخرى يبدو لنا عالم الاستكانة والخنوع، يتأطر هذا العالم في مسار يعتمد على المزاوجة بين الاثنين، في قصة «الأفعى» يتسلل الثعبان إلى جحر الأرنبة، الصمت والخوف مزروعان في وجهها «كان الظلم جباراً، وكان الاستسلام عذاباً.»، وكانت الفتاة المتمردة تتساءل لماذا استكانت الأرنبة دون أن تقاوم وتهرب من سقف العنكبوت وثقل الثعبان.

إن المستويين واضحيان، فالمرأة المتحدية تعاكسها «الأرنبة» المستسلمة، وسقف العنكبوت هي هذه البيوت القائمة على القهر وعشعشة الماضي. وعندما نتساءل عن العلاقة بين الثعبان والأرنبة سنجد أن امرأة «الواقع» ليست أرنبة ولكنها (أفعى) تساوي الثعبان، وبهذا التوازي الموحى تكون استجابة المؤلفة للواقع وليس وهمه، فتورة واحدة لا تعني أن الثورة شاملة، ولكن الحلم يبقى، ولنا هنا في مجال استحضار هذه المعاني أن نتذكر ذلك الوصف الوارد في قصة «في الداخل عالم آخر» حين تصف المرأة نفسها كأرنبة: «أعانقه وأرتمي في حجره كما ترتمي أرنبة مذعورة... آه». إذن هي مرة قطة ومرة أخرى أرنبة ولعلها تتمنى أن تكون أفعى.

تلجأ المؤلفة إلى تجربة الانسحاب إلى الداخل لتتسع أمامنا رؤية الخارج، ففي قصة «في الداخل عالم آخر»^(٣١) ترينا الانسحاب الأنثوي يشده الحزن: «إلى عالمي الداخلي الذي ما عرف الفرح يوماً إلا وتكسّر على أعتاب نفسي ص ٥٠» وتبحث عن لحظة تهرب من العالم الراكد في داخلها، إلى الماضي، حينما كان يراها من تحب في الأزقة وبرك الماء المتجمعة من أمطار الشتاء، والبيت الطيني، ويختفي ذلك العالم أمام «الزمن الواقع يصرخ في وجهي. ينفت الدخان الأسود ص ٥٣». ولا يقف الانسحاب الداخلي عند حدود الذات، فالتجربة العريضة تنظر إلى الآخرين، وتخرج من الهم الفردي إلى الجمعي، وهنا تبدو في قصة «رأسان وجسد»^(٣٢). وهي

رحلة مقارنة بين عالمين متجاورين متناقضين: يهرب «الرأس» من عالم الليل والأضواء إلى قلب المدينة حيث الأزمة والعري والجوع: «تستوي الروائح داخل صدري.. رائحة مدينة واحدة شقها السيف نصفين كما شق رأسي فصار مدينتين.. مدينة تفقد الوعي بصخبها المجنون.. ومدينة تعيد الوعي بصخبها المجنون.. ومدينة تعيد الوعي للصبح اليومي من أجل اللقمة، من أجل أن تبقى الرؤوس صلبة فوق الأعناق ص ١١٧».

إن الانحدار إلى داخل النفس أو الانكفاء عليها قد يتجسد عند المؤلفة في بناء رمزي، يتجسد فيه المعنوي بالمادي فيكون التورم النفسي مجسدا ملموساً يُثار من خلال ما يساويه كما في قصة الأورام^(٣٣). وهي أورام امرأة تقف عند اجتياز بوابة المحرمات وهي محملة بعبارة واحدة «أجل أحبك.. لكنني أبدا لا أستطيع أن أقولها.. هي في فمي تتردد.. تخفني.. تكبر.. وتكبر.. وتصير بحجم الجوزة اليابسة تسد الطريق.. ص ٧٠». إن تحول المعنوي إلى المادي هو الوسيلة الفنية الكاشفة، وهو مادي مجازاً لأن ما في النفس يصعب أن يوضع في حيز. فلم يستطع الطبيب أن «يحس» به. إن كل معنوي يتحول إلى مادي والمادي يصبح معنى، فقطرات المطر تصبح في النفس جدولا يتدفق وعكسها ستكون القطرات جملا صافية والرسالة سيكون عطرها فاضحا، لقد أفرزت هذه الجوزة التي كان لها سبب قديم؛ فقد دفعت ثمننا موجعا حينما تلقت أول رسالة غرامية، وهي الآن لم تتلق أية رسالة، وعندما تحاول الكتابة تجد أن الورم «النفسي يتدحرج من الحلق إلى اليد حتى الأصابع فيكون العجز المعنوي مجسدا ماديا. إنها تحاول أن تمسك الروح بواسطة الكلمات، وهذا عسير، لذلك سعت إلى هذه الوسيلة، ولكنها قد تقوم بالمزج بين الكلمة والمعنى من خلال التجوال في النفس. نستشعر هذا في قصة «الشمس وضحاها»^(٣٤) التي تقدم لنا وجه فتاة وقعت تحت سنابك متحركة بها. فهي تخرج من بيت والدها الذي كان مثل سجن زندا إلى سجن آخر حيث الزوج الذي يكبرها سنا، وعندما تتمرد يكون الوصول متأخرا وتكون «خيبة جديدة تصفني في أول نهار تشرق فيه شجاعتي». ولم يكن جوهر هذه القصة يكمن في تسجيل خيبة أخرى - وما

أكثرها - ولكن التميّز آت من تلك السياحة الدقيقة في جوانب الروح فتخرج من رسم الحركة الخارجية إلى الداخلية مستعينة بالخطوط الخارجية والتي ظلت في منأى عن الوصول إلى الدقائق، ولكن هذه الرحلة الجديدة تتبدى من خلال المكان والأشياء فالحيطان تبتسم وتنبت لها عيون وثغور وأسنان وآذان تترقب وأذرع تمتد، تتشكل الصور لتجمل لها حياتها = وجه الجدة + الطفلة ربما + النافذة التي رأت فيها وجه كريم، ورغبة الرسم تزيح وجه المرأة العجوز الذي كرهته لتحل مكانه لوحة شمس الضحى، تحديها لزوجها الذي لم يصدق أن الفريسة التي فاضت روحها منذ سنوات تعود لها الحياة مرة أخرى وتستعد للقاء كريم الذي أطل بعد فراق طويل، وعندما تكتمل اللوحة وخرجت لتزف نفسها إلى كريم كان هو قد غادر؛ فقد جاء ليوم واحد فقط. هل هذه رحلة امرأة أم أنها أمل رحلة تجمع بين الشمس التي كانت هي وضحاها الذي تمثل فيه. فالصلة بينها والضحى متصلة تجمعها صفات تكسبها اياها فهي جميلة لا هي نار موقدة ولا لوح نلج، لا هي قاسية ولا حانية، لا هي غاضبة ولا هي مبتسمة، شمس لا تعرف الكدر ولا اليأس عروس تجمع حولها الواهات وهي تود أن تولد شمس ضحى بداخلها. وعندما تعود إلى مرسومها في لحظة القنوط لا تجد بصيص النور ويعود وجه العجوز الادرد مرة أخرى.

والفشل يطارد المرأة. لذلك ترى أن الرجل «لا يصلح للحب» وهي لاتزال تبحث عن رجل حقيقي لا تتواطأ نظرتة مع ما بداخله من حيوانية وتوحش، ويكون الحكم أين هذا الرجل. . أغلب الرجال لا يصلحون للحب. لذلك تسعى لايجاد رحلة متخيلة عندما يترافق رجل وامرأة في رحلة إلى المدينة الحلم، مدينة لا أحد يجوع فيها، الكل يجد له طعاما، واللقمة توزع بالعدل. ولكن تقابلها مدينة أخرى لاهية صارخة، المرأة تحاول أن تشده إلى الأولى وهو ينظر إلى الثانية كي يتمكن من خوض التجربة، ولا يتم الاختيار بين المدينتين والنجاح الحقيقي هو الاحساس بين «الوطن أنت. . وأنت المدن. وإن التجربة الناجحة هي أنت».

وهذا التجاذب بين عالمين تخوضه امرأة حين يشدها اثنان أولهما بجسده والآخر بروحه، إنه الرجل المقسوم إلى قسمين.

في قصة «دقات المطر»^(٣٥) يبرز الايقاع الرمزي، فالمطر هو دورة الحياة بين الجنس والولادة الحقيقية، فالفتاة العصرية تتجول في باريس ولكنها لا تزال محكومة بأسوار القيم الاجتماعية، ودورة الحياة ومخاضها يبدو أن لا تزال الايقاع المطر الذي يذكرنا بالقصيدة المشهورة «أنشودة المطر» وإذا كانت أوجه المخاض تتنوع فتراها في وجه المرأة الأفريقية لحظة مخاضها فيجعلها هذا تفكر بأن لا تمر بهذه اللحظة. وتطل معضلة أخرى ذات طابع اجتماعي ولا تأخذ صفة العرض المسطح ولكنها تقدمها من خلال الاحساس الروحي، فهذه الفتاة الخليجية التي تعاني من آلامها الداخلية والتي تبحث عن موطن لروحها، تلتقي بالعربي الذي لا أرض له ولا وطن، يلتقيان ويسفحان همومهما في الغربة، ثم يفترقان وصوت المطر يلاحقهما.

ج - رؤية في عالمين متجاورين :

لم تفصل المؤلفة عن وسطها، فالانحسار في داخل خصوصية المشكلة امتزج عندها في عدد من تجاربها بالمشكلة الاجتماعية العامة أو القضايا المتجاورة والمتداخلة في وطننا. نعم ثمة عالمان متجاوران في النفس وفي الوسط الواحد. لذلك اتجهت الكاتبة إلى معالجته والتفاعل معه، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه المعالجات التي بدأت مع المجموعة الأولى. ففي «بيت من الذاكرة»^(٣٦) تضع النقطة الأولى في متابعتها للقضية العربية. وهذه المتابعة فيها سذاجة البداية ولكن لا ننفي صدق الاحساس. كما نلمس ذلك التماس بين الحاضر المزري والحلم، فالطفل الفلسطيني بائع الجرائد أمام إشارة المرور نموذج يغري ويشد الناظرين له كي يكتبوا عنه، وقد فعلها الكاتب وليد الرجيب في إحدى قصصه. انها لم تكتف بقصة واحدة فقامت بتكرار الكتابة عن هذا النموذج في قصة (البيع)^(٣٧).

في قصة «بيت من الذاكرة» يتحرك المسار الذهني بين الواقع والعيش على سطح ملحق والحلم بالحصول على دراجة، وهناك حلم آخر بما كان حيث استعادة الذاكرة لذلك البيت الواسع في «صور» وتختلط هذه الرؤى بعضها في البعض الآخر، ويضطر الطفل إلى الكذب ليحصل على ثمن الدراجة، وهذا ما كانت تحذر

منه الأم التي كانت حريصة على أمرين، على الشهادة المعلقة على الحائط وفيها دعوة إلى الحلم بالبيت والمحافظة على العلم، أما الأمر الثاني فهي تحشى أية كذبة «هل نسيت يا ولدي ما الذي فعلته الأكاذيب بنا».

لقد لمست هذه القصة ثلاث نبضات في النفس الفلسطينية، معاناة الواقع والحلم بالوطن، والانتكاء على البديل المتمثل بالعلم. تقول عريب في قصة «النمل الأشقر»: «في طريقنا إلى قرية مجهولة، وتحت الحاح أمي وخوفها. كنا نسير. تحمل هي بعض الأشياء، وأحمل أنا كتيبي وشهادتي وحزني».

وعندما نعود إلى هذا النموذج - الطفل البائع عند إشارة المرور - سنلتقي مرة أخرى بالأم والطفل والسيدة المحسنة، النماذج تتكرر ولكن النفسيات تغيرت من الداخل، البراءة والقوة تلاشتا ليحلّ مكانها سلوك آخر، لعلّه الانكسار والتسليم أو معاناة الواقع وانزواء الحلم، ففي قصة «البيع» نجد المشهد نفسه ولكن دواخله الروحية تهشمت.

الأم تتابع طفلها الذي يبيع «العلكة» - البديل الجديد للجريدة - تتابعه من نافذة الطابق الخامس، حزنها يطفو على السطح لانغلاق باب الرزق أمامها حينما يقفل زجاج نوافذ السيارات، وإذا كانت القصة السابقة مسحة رومانسية تضيفها تلك السيدة الجميلة فإن في هذه القصة تبدو القتامة، أحدهم يبصق في وجه الطفل. وهناك في الجهة الأخرى رجل وامرأة يتبادلان القبل في الهواء، ورجل آخر يمهد لهدين سبل اللقاء، وهو رجل ذو كرش يقوم بدور الوسيط لبيع جسد المرأة الجميلة للرجل الأنيق، وتتم صفقتان الأولى من نصيب الطفل حين يبيع العلكة والأخرى بيع الجسد للجسد. والعلاقة بين الصفقتين واضحة لا تحتاج إلى افاضة..

لأن ليل العثمان تسكن هذا العالم المجاور نجدها تتلمسه برقة حيناً كاشفة ضياع الاثنين، وأحياناً بحدة كاشفة قساوة هذه المجاورة. المستوى الأول نجده في «دقات المطر» فنوار الخليجية تلتقي بنظام، تجمعهما باريس، هي هاربة من واقعها المقيد لها بقيود اجتماعية ساكنة ومحاصرة من الداخل بينما هو بدوره محاصر من

الخارج، هو عليه أن يتعلم بأن لا أرض ولا وطن له حتى ولا جواز سفر. يعاني من كونه يولد على أرض وعندما يغادرها تصادر هويته. أما هي فتشير إلى صدرها فمشاكلها كامنة في أعماقها. ان ثمة حوارا قائما بين هذين الشخصين المتجاورين على أرض غريبة يدور حول معاناتهما. ولا تكفي المؤلفة بهذا المستوى من التناول، إنما تتجاوزها إلى الادانة كما في «بعض الأشياء لا تنتظر»^(٣٨). إنها يلتقيان مرة أخرى ولكن على أرض الوطن، فهي تتدخل لاستخراج بطاقة زيارة أم لابتها التي أكل الداء صدرها والزوج عاجز عن استخراج هذه البطاقة. وتصطدم بالطابور والروتين، وعندما تحصل على الأذن يكون الوقت قد مضى. ولكنها تحس أن صدر عيلة يشكرها قبل أن تفارق هذا العالم، ص ١٥.

وتنتقل من النموذج إلى أصل القضية في قصص يرتفع مستواها الإيحائي إلى رتبة عالية، فقد خرجت من حيز المحدود والتشخيص المباشر إلى المستوى الكلي والتجريد الذي يلبس لباس الواقع. تأتي في صورة موعلة في التجريد حيناً، وواقعية في حين آخر، وأخص هنا القضيتين «النمل الأشقر» و«زهرة تدخل الحي».

ولكن لا بد من تنبيه إلى قصتها «الرحيل»^(٣٩). فأم هجران التي ستتغرب مع زوجها تحرص على أن تحمل معها قدورها النحاسية الأصلية، ولعب هجران الذي دُفن تحت الأرض، وكتب الزوج القديمة والسجادة. كانت تتصرف وكأنهم سيتركون البيت بل وعندما تعلم أن «موسى» المتشرد القادم من البراري هو الذي سيحرس البيت ويرعاه تقرر أن يأخذ بندقيتهم رغم أن «موسى» عنده بندقية ومسدس أيضاً. وتحمل معها أحد مفتاحي الباب وتبقى الآخر عند «موسى». وفي ليلة المغادرة كان «موسى» قد غيّر أقفال الباب. ونخرج هنا بانطباع عام هو أن المرأة هي الأرض، وكل حين العودة مرهون بها في هذه القصة وفي غيرها.

ان هذه الإشارة المبسطة تقدمها بعد ذلك في مستويين متميزين. ففي «النمل الأشقر»^(٤٠) تكون الفتاة «عريب» هي نقطة الوعي في القصة، ففي ذهنها تتمثل حكاية خالتها عن الطفلة التي ولدتها الجدة وطاردها النمل في فراشها حتى قضى عليها فراحت هي تطارده في نهارها ويطارها في رقادها.

وعندما يفد نوع آخر من النمل غريب أشقر تبدأ معركتها معه، فهي وحدها تدرك خطورته بينما يمهدون هم له الحياة ويعتبرونه مخلوقا ضعيفا. ويتنشر ويتضاعف حجمه بفضل مكافحتهم الغبية، وكانت النتيجة أن أصبح بحجم الانسان، وبدأ الاشتباك وسالت الدماء وكانت النتيجة أن أهل المدينة تشرّدوا.

إن قصة الاستيطان الأجنبي واضحة ولكن في داخل القصة اشارات أخرى غنية، فثمة نوعان من النمل: النمل الأسود المستقر الذي يقضي على الطفولة وهو الذي تبدأ القصة به، أنه غل منا من داخلنا يشدنا إلى الخلف والاستهانة به هي التي مهدت الطريق للنمل الآخر الأشقر الغريب، إذن فعجزنا الداخلي الذي واجهناه بالخراقة والدجل والأحجية هو الذي قادنا إلى أن نكافح النمل الأشقر الأكثر خطورة بوسائل عقيمة وغبية، فالقصة يجب أن تُقرأ على أساس من دقة الفهم لهذين المستويين أو الشريحتين من النمل.

ولهذا يبدو أمامنا ذلك الملمح أو الإشارة العابرة حينما قدمت لنا المؤلفة أولئك الذين وقفوا مع «عريب» فقد كان (أكثرهم من الفقراء والناشرين من جمعيتنا ص ٣٧). إذن هذا معنى آخر يرافق المعنى الآخر المشير إلى فكرة الاستيطان. وواضح أن المؤلفة ابتعدت عن القصة المباشرة إلى الرسم المجازي، تذكرنا بترائنا القديم المتمثل بقصص الحيوان والكائنات ولكنها مبسطة من خلال العرض الحديث.

ويكتمل هذا الخط في قصة «زهرة تدخل الحي»^(٤١) التي تمثل تنويجا واستكمالا لهذا الاتجاه الواعي. إنها منتزعة من الواقع، ومرتفعة إلى مستوى الايحاء والرمز دون اعتساف، وكانت اللمسة الواقعية الدقيقة تكسي الشخصيات لحم الواقع المحسوس والمعاش، فتطرح لنا بجانب الاستيطان والغزو - تحطيم العلاقات الداخلية للمجتمع العربي دون أن نعين مكانا، وإذا كانت فلسطين شاهدا مأساويا على هذا الجانب فإن الخليج العربي ومناطق عربية أخرى، والخليج بوجه أخص، تبدو هذه القضية ظاهرة خطيرة، والمنزع هنا لا يقف عند الحد السياسي ولكنه يدخل الاقتصادي والاجتماعي فتكون النتيجة ضياع الوطن..

إن زهرة الجميلة الشابة التي تدخل الحي منفردة تقابلها على المستوى الایحائي أم محمد حاملة القلب الذي یحتضن هموم الحي . و بین هذين القطیین تكون الحركة وكلمات الأخيرة موجبة دالة ، فإذا كانت النسوة قد خفن على أزواجهن فهي تشير وتنبيه إلى أن الخوف یكون على البحر ، وعندما تستولي الوافدة على قلوب أهل الحي كانت أم محمد وحدها المتوجسة والمحافظة على ذاتها من خلال مساند «السدو» التي لم تتنازل عنها .

وجاء الوافدون ، أختها فابنة عمها فأزواجهن وامتدت البيوت على طول الساحل ومارسوا طقوسهم ، بل وفرضوها ، وعندما یستيقظ أهل الحي على الحقيقة كان الوقت قد فات ، فزهرة أصبحت قوية قادرة على اقتحام بيت أم محمد معيرة إياها بعجزها ، واستكان أهل الحي ، لأنهم عندما هددوا زهرة بالطرد كان وجه أم محمد الباكي يشير إلى البيوت الممتدة على الساحل والتي لم تعد لهم .

إن قصة الاستيطان مجسدة ، وبهذه القصة تكون لیلی العثمان قد استكملت خطوطها الثلاثة وكانت تحقق في الوقت نفسه نضجا فنيا متجاوزة تجاربها السابقة وتمكنت من حرفة البناء الفني لغة وتشکیلا وصياغة مع مقدرة على اختیار النموذج المعبر والمنتزع من واقع البيئة ولا أعني البيئة في شكلها الخارجي ولكن في تكوينها النفسي والروحي الدقیق .

ثريا البقصي

عندما أصدرت ثريا البقصي مجموعتها الأولى «العرق الأسود» ١٩٧٧^(٤٢) أشارت بوضوح إلى انتمائها للماضي واعتبرت أن «التجربة الأولى هي الوحيدة التي تغوص في أعماق الذاكرة» . وقد أكدت بالحاح على أنها قصص واقعية ، حوادثها مستمدة من الماضي بمرارته وحلاوته ، بصراعه وحبّه وعرقه الأسود الذي یقابل الذهب الأسود الحديث . وكما أشارت إلى قصص الحب عرجت أيضا نحو قصص الشعوذة والخرافات .

كانت تقول في مقدمتها تلك أنها تستعيد الماضي ونحن نحس أن مجموعتها الثانية «السدر» تتجه إلى الحاضر بل وتنظر إلى المستقبل، فكان اهداؤها الذي جاء في صدر هذا الكتاب يتجه إلى الأرواح المبدعة المحلقة رغم غيوم الاحباط الداكنة وطوفان العقم الفكري. هذه المداخل الأولى اشارة هادية للتوجهات العامة في هاتين المجموعتين.

نستطيع أن ننظر إلى القصص الثماني من داخلها لنجد أن قصة «المشموم» تقدم لنا محورين أحدهما يروى قصة حب خاصة والآخر يسجل موقفا من قيمة اجتماعية معينة، ويتداخلان فيضيع أحدهما في الآخر. فأحمد ابن الأسرة الغنية والذي جذبه الفن إليه متعلق بالفتاة البدوية التي تباع المشموم. لقد خالف أحمد قيم مجتمعه في أمرين أحدهما أن اهتمامه «بالطرب» والفن جعله في نظرهم عاطلا. أما الأمر الآخر فكونه يريد أن يتزوج من تلك الفتاة البدوية البائسة. والمفارقة آتية من أنها تعمل وهو لا يعمل، وأن التهمة الموجهة لهما واحدة، هو غير سوى لأنه لا يعمل وهي غير سوية لأنها تعمل!! فالموقف الواحد يكال له بكيلين مختلفين «العمل للرجل شرف وللمرأة عار.. من تعمل خارج بيتها، ممكن أن تباع شرفها في نفس الوقت الذي تباع فيه بضاعتها. ص ١٣».

وتنتقل من حيز الموضوع الاجتماعي إلى إبراز نموذج انساني فتتلمس معاناة أم آدم. المرأة البائسة التي تبدو في أعين الصغار في ثيابها المهلهلة وكأنها ساحرة فتثير الرعب. والحقيقة أنها امرأة بائسة تعيش بجانب قبر زوجها مع قططها، وتنتهي القصة بموتها. في هذه القصة تقدم المؤلفة الوفاء وبؤس الذين يعيشون في قاع المجتمع القديم. ولا تكتفي بهذه الشخصية، فإنها تختار نمطا آخر من أنماط المجتمع القديم هو «الملا» وقسوته على الأطفال. وقد تعرض لبعض الأحداث المروية عن الماضي كما في قصة «الملبس» و«الفرعة» ففي الأولى تستحضر جوا مرعبا موحيا بالسحر. ففيها الاسطبل القديم الذي تسكن الجن في بثره الصخري، ولكن الحوادث تتكشف عن أن تلك الأشباح لم تكن سوى حارس السوق الذي يربع الآخرين ليسرق المتاجر. وهي قصة أو حادثة تروى عن القدماء. ومثلها القضية الأخرى «الفرعة» التي تنطلق

من حدث واقعي عندما قام أفراد الشعب بمساعدة أبي راشد الذي طاردت البارجة الانجليزية قاربه ، وكان لابد من مساعدته على اخفاء وتمويه قاربه وينجحون في هذا ، وهي قصة أقرب ما تكون إلى التسجيل لحادثة حدثت .

ولكن ثريا البقصمي تخرج أحيانا من خط الرصد والتسجيل إلى الاقتراب من القضايا كما في «عروس القمر» التي تقدّم فيها حلم المرأة وواقعها وأنها حينها تبدأ بوضع رجلها على عتبات الحياة تكون قد وقعت في حفرة . فالعريس الثري والجميل كالقمر كما تقول الخاطبة ما هو إلا رجل ذو وجه متغضن وشعر مصبوغ ، وهي تروي لنا هذه الحكاية من خلال عين الطفولة التي تشهد انكسار سعادة المرأة . .

وتلامس قصة «العرق الأسود» الوجه المعتم لتلك الحياة . أنها رحلة الانسحاق وحلم البحث عن الثروة عند طبقة يميزها بؤسها عند الآخرين ، ويكون بحث البطل عن الثروة من خلال الأصداف البحرية ، ولكن هذا الحلم العاجز لا يحمل معه أملا ، لأن درر البحر إنما هي «لتلك اليد العريضة السمرء . . يد الغواص الجريئة . ص ٧٢» .

وتعتمد المؤلفة على متابعة خيالات البطل من حلم الثورة إلى المرأة ، وهي نعجة تحتاج إلى من يشترها ، وتنتقل إلى طبقة البحارة ومعاناتهم ، وتربط بين الخزعبلات والعبودية ، وهذه الأفكار تدخل البطل في عالم التوهم ، حينها يستبد به خوف من شبح على حائط المسجد والذي يكشف عن خوفه ، ولكن من هذا تنطلق رغبة الصراع لينكشف أن غريم البطل بقايا بنّ على الحائط .

أرادت المؤلفة أن تربط الجانب الاجتماعي بالخرافي وأن تشير إلى وهم تصور العجز ازاء القوة المسيطرة ، فكما أن الأشباح ملموسة يمكن مواجهتها فإن الواقع الاجتماعي كذلك ، ولكنها لم تستطع أن تضع يدها على النبض المعبر فمكونات قصتها مفككة كل فكرة تأتي وحدها . ولو أفردتها وأحسنست استغلالها لاعطت معاني وقدمت تجربة ناضجة ولكن هذا لم يحدث .

إن مجموعة «العرق الأسود» عندما استحضرت الماضي كانت تعالجه معالجة

بعيدة وغير مقارنة له، فيها أحيانا تنازل عن النظرة الموضوعية التي يتطلبها العرض الفني، ولكنها أحيانا، كانت نظرتها تدق وتتعمق فتحسن التعامل مع النموذج البشري، لقد كانت تتلمس الماضي من بعيد مع محاولة ربط هذا بالواقع فيكون ثمة تزاخم يصل إلى حد التنافر، لأن التسجيل للحادثة الفردية لا يمثل تعاملًا مع الواقع ولكنه استحضار يعتمد على الانتقاء، ومع ذلك فالمؤلفة استطاعت أحيانا أن تخرج من التسجيل النمطي الشعبي إلى المعالجة الفنية المقبولة.



إن الخواطر المتجاوزة ستمكن المؤلفة بعد ذلك من أن تخلق منها عالما تعبيريا أكثر نضجا في المجموعة الثانية «السدر» ١٩٨٨^(٢٣)، وكان هذا متوقعا. وقد خرجت في تجربتها الثانية من خط استعادة الماضي إلى ملاحظة الحاضر وحاولت أن تصل إلى تلمس معاناة النفس في مجتمع حديث. لذلك لا عجب أن نجد مرة أخرى جو الرعب الساخر يتمثل بوضوح في نفس مضطربة يتمثل خوفها في «صرصور» فاللمسة القديمة التي تمثلت لبطل «العرق الأسود» عندما استبد به الرعب لم يجد مساويا لصوته الذي غاص في أعماقه إلا أن يستعير صوت الصرصار «ينبعث واهنا، كأصوات صرصار ليل». وكلن هذا الصوت يخرج من حد التشبيه إلى التجسيم.

قصة «الصرصور» وهي أولى قصص هذه المجموعة، وأول سطورها تضع أمامنا المتناقضين: الزهور الزرقاء والنسيج القطني والقدم البضة والدفء وعكس هذا الأرجل الخشنة. وتبدأ القصة بالحركتين، السيدة وهي تجري إلى الفراش والصرصار إلى الحمام وتنتهي أيضا بهاتين الرحلتين. أن الخوف من الصراصير بدأ من القوة إلى العجز. كان الصرصار ضحية لها في طفولتها. فقد كانت قاسية تقتلع أجنته وتكسر رجليه. كانت الصراصير آنذاك عاجزة. ولكن في مرحلة طار صرصور فأفزعها. أثار في نفسها رعباً ظلّ مرافقا لها من يومها. وتحولت شجاعته إلى البشعة إلى خوف مضحك. ويتطور الخوف فيدخل إلى تجايف النفس، فالصرصور أخذ يقاسمها أحلامها، ويخيف أطفالها، وعندما تصدت له بالمبيدات كانت الحصىلة موت نباتات الزينة، وطار الكناري والسّمك المرجاني، ولكن «الصرصار» بقي كما

هو، والموقف لم يتغير فيها هو يجري إلى الحمام وهي تجري مخبئة في سريرها . . إنها معركة بين انسان وصرصار، ومن المؤكد أن هذا الصرصار هو عبارة عن فكرة مظلمة معشعة في الذهن تخلق الرعب في النفوس وقد أرادت المؤلفة أن تجسمها من خلال هذا الرمز الآتي من دنيا الحشرات، مذكرة أيانا بالرجل الصرصار عند كافكا. الصرصار، اذن، فكرة مظلمة، قد يكون رجلا أو امرأة، صوته وخشونته موحيا بهذا المعنى، أو العالم المنطوي في داخلها. وقد نجحت المؤلفة في السيطرة على جزئيات التشكيل القصصي فلم تتداخل الخطوط عندها كما حدث في المجموعة الأولى، ولكن الفكرة كانت لا تزال بحاجة إلى شيء من التمييز. وليس غريبا أن المؤلفة اعتمدت على الكائنات لتجسد لها أفكارها، لذلك لم يكن الصرصار وحده، فهناك «الضفدع» و«الخفافيش».

وإذا كان الصرصار ذا دلالة رمزية تحتاج إلى غوص وتلمس جوانبها لوقوف هذه المرأة وحيدة أمامه تغالب خوفها وتجمعها دائرة لا فكاك منها، فإن هذين الآخرين، الضفدع والخفافش - يقدمان حدا أوليا بسيطا من التشابه، فالعلاقة واضحة لأنها مستمدة من الواقع. فهي تأخذ من الضفدع «صوته» أو نقيقه لتجعله معبرا عن نزعة خفية للتطلع، وتحصر هذا الصوت في المرأة.

إن الرجل العامل الغريب يستعيد حياته التي وقف عند مشارفها «نقيق» خطيبته التي دفعته إلى الغربة. فترجمة هذا الصوت هو أريد وأريد. وتبدأ معاناة هذا الرجل الواقع تحت اسار هذه الرغبات التي دفعته للغربة، بل انها أوشكت أن تدفعه إلى السقوط. فثمة خيانة مع امرأة أخرى بدينة، بدأت مع «نقيقها». وينتشل نفسه راجعا إلى وطنه ليسقط أمام خطيبته راحة يده التي تحمل ضفدعا بشعا. فهو الصورة الملموسة لنقيقها وتطلعها . .

«الخفافيش» قصتها الثانية التي اختارت لها هذا العنوان أخذت المعنى الاصطلاحي السائد لهذه الكلمة، ولكن أيضا لتعبر عن قضية اجتماعية. اننا أمام عاشقين حين يمسخهم الخوف ويتحولون إلى خفافيش. فاللحظات العاطفية تُعربها أنوار المدينة الكبيرة فتبحث عن بقعة ظلام يستنيرون بها إذن فالاستخدام هنا عكسي

حيث يخلق لنا نوعا من التعاطف مع هذه الخفافيش . هذه الفتاة الخائفة المنكمشة والشاب الذي كان يكره الظلام فتحول إلى خفافش عاشق له . انه العجز والخوف . وهذان الخفاشان الآدميان لا يواجهان الخوف من إعلان الحب ولكن يجسدان حالة العجز أو العوز المادي ، فالحبيب ليس من الذين يملكون شقة أو شاليه ، فلم يبق لهما إلا التجوال ، ولن ينفع قوله من أن «نور قلبه سيغمر المدينة فلن تبقى هناك أية بقعة ظلام وأن العشاق لن يحتاجوا إلى كهف الخفافيش ليعبروا عن عواطفهم» فإن هذه المقولة ستتساقط عندما ينقر الشرطي على النافذة وسيتحولان إلى خفاشين يتخبطان في جدران السيارة . إن الكاتبة اختارت كلمة أو اسما واحدا عنوانا دالا على هذه القصص الثلاث ، لأنها كانت تسعى إلى إيجاد لغة تعبيرية تنقل من خلالها هذه التجارب ، لذلك نجدها تحاول أن تنتقل من الوصف في مستوى الكلمة والجملة إلى مرحلة التعبير الكاملة ، فكان التلوين اللغوي . والتشكيل فيه هو الملح البارز في قصتها «بقعة لون» التي وضع فيها شفافية اللغة . وكان هذا التلوين اللغوي تجسيدا لاحساس شكل قضايا مهمه عند المؤلفة التي تمارس الفن التشكيلي ، ولذلك يختفي الحدث إلى أدنى مرتبة له وتكون محاولة تلمس خلجات النفس الذي لا تنفع معه إلا مثل هذه اللغة والتي تعتمد على التنقل من الملموس المحسوس كما في افتتاحية القصة فتشعرنا بمطرقة المزاد الذي يباع في لوحة فان جوخ ، ومع هذا يأتي دق مسمار اللوحة ، والقماش أيضا يدق ، فهو مشدود كالطبل الأفريقي . وقد عكس هذا الارتخاء الذي تهرب منه ولا تحبه حتى في الناس الذين يشبهون رخاوة «الخثاق» ومثل هذا انطلاق لغتها الواصفة للطريق ، والذي تراه كفا اسفلتية .

ويمثل الاحساس بالوقت المكبل بالدقائق كفنا أبيض لمشاعرها الجاحمة ، ذلك الشبح المعلق المتربع في أعماقها بسبب بقعة لونية بشعة لوبقيت ستنتشر لتشمل المكاتب ، وعندما تنطلق البطلة وقد أَلقت تلك الخرزة الزرقاء التي تحملها لدرء الحسد وينطلق خيالها وهي أمام مقود السيارة ، ومع تشابك الأفكار يكون الاصطدام الذي يؤدي إلى الموت الذي تمتته . ولكن هل كل موت يحقق خلودا مثل خلود فان جوخ ؟ .

وتجد الرحلة اللغوية داخل النفس موضوعها في قصة «الكتف». القصة عبارة عن بحث عن كتف رجل. إنها قصة امرأة اجتزت حلم العرس والعروسة أربعين عاما ولكن الفروق الطبقية حرمتها. فهي امرأة سمراء وأصيلة لا يناسبها إلا مثلها، والمؤلفة لا تطرح هذه القضية ولكنها تصوّر نفسها كانت ثمرة لها، وباللغة التعبيرية نفسها ترافقها وهي تنفرد برجل لأول مرة. لقد وجدته في بلاد غريبة: «وجدت الفرصة قد سنحت لاسترجاع جزء من إنسانيتها المسحوقة. خلعت ملامح الطريدة، وحملت قوس الصيد، وأسقطت من حسابها كل قوانين الشرق المتعلقة بالكرامة وعزة النفس، وقدمت دعوة للعشاء لرجل لم تتأكد من نقاوة الدم الساري في عروقه. ص ٣٠ - ٣٢».

ولكن استرداد تلك اللحظات أمر عسير. فكرش رفيقها ووقاره يمنعانها من تحقيق العشاء الحالم والرقص، وحينئذ تستعاد لحظة سابقة حينما وقف الخاطب القديم ليصق على عتبة دارهم وعلى حسبها الأصيل وتركها وحيدة تحمل عذابها. وما فعله الخاطب القديم يكرره رفيقها الحاضر فهو يرفض أن يكون مراهقا، لذلك لم تجد كتفا تستند عليه. لقد وضعت يدها على القضية الاجتماعية من الداخل وكشفت نفوسا كثيرة دفعت عمرها ثمنا بخسا لمقولات متساقطة..

لم نجد في قصة (السدره) إلا ذلك النموذج القديم الذي قدّمته في مجموعتها السابقة، وإن كانت أكثر تماسكا من تلك القصص السابقة، فهي تقدّم لنا ارتباط مرزوق بالسدره ونفوره من زوجة ابنة وأسرته، ولجؤته إليها ييثها شكواه عندما تغلفه سحابة من الكآبة الغامضة. وعندما يصفون هذه السدره بأنها (مسكونة) يراها مسكونة بحبه المجنون لأنها تقاسمه أحزانه وكراهيته لزوجة ابنة الذي أكرهته سيدته على قبولها. وعندما يعبث أبناء أسرة زوجة ابنة بهذه السدره يندفع لتحطيمها ويسقط فأسه ويفقد عقله.

لم تستطع الكاتبة أن ترسم خطا واضحا بين هذه السدره والتعطيم النفسي. وقد تشعبت الخطوط عندها فلم نعرف هل كان ارتباط مرزوق بالسدره يمثل تمسكه بابنه الذي انساق وراء تلك الزوجة التي تشوبها شائبة، وهل انفجاره آت من أنه لم

يستطع أن يرفض للسيدة صاحبة القصر أي طلب حتى قبوله زواج ابنه، وهال ثورته لأنهم عبثوا بالسدره فهي رمز لصلابته ومن ثم تماسك عقله؟.

إن عدم وضوح هذه الخطوط أخلت بقيمة هذه القصة رغم أن الكاتبة أظهرت تميزا في قصصها الأخرى وفي صياغتها العامة لهذه المجموعة.

محمد العجمي

صدرت مجموعة محمد العجمي الأولى «الشرح» عام ١٩٨٢^(٤٤) مقدمة لنا حصاد سنوات سابقة، ومشيئة إلى بداية لقلم يؤمل منه شيئا كثيرا. واهداؤه الكتاب إلى والده كان يحمل معه الاعتذار عن البداية والوعد بأنه سيقدم الكثير الجاد. وقد تحرز كثيرا ازاء محاولته الأولى في مقدمته أيضا، فهو وإن كان يشير إلى رضاه عنها حين صدورها إلا أنه لا يضمنه مستقبلا وإن كان يرى أنه لابد من تسجيل هذه المرحلة لأنه يرى فيها تزاوجا صادقا بين نفسه وعالمها المحيط بها الداخلي والخارجي (المقدمة ٥ + ٦).

وحين قدّم لمجموعته الأستاذ خالد سعود الزيد بمقدمته الإضافية لمس شيئا من تخوف الكاتب فقال برقة ووضوح «إن في هذه المجموعة أفكارا شتى يقفز بعضها على بعض. فهي بحاجة إلى فكر متزن يربطها وينسق أعضائها». «ولكنه يرى، مع هذا، فيها أملا واعدا» (انظر المقدمة ص ٢٩ - ٣٠).

إن الأمل الواعد يُعطي ويتجاوز الخط الأول إلى الثاني وهكذا تتصاعد التجارب. ولعل تلمس قياس التصاعد ممكنا بعد أن أصدر العجمي مجموعته الثانية «تضاريس الوجه الآخر» (١٩٨٨) وفيها يخرج من دائرة إلى أخرى. وإذا كانت الأولى، في رأي الأستاذ خالد سعود الزيد تحتاج إلى فكر يربطها، فإني وإن كنت لا أسلم بافتقاد خط يمكن تلمسه في المجموعة الأولى، إلا أن الثانية جاءت وقد حشدت أفكارا. ولعل هذا الملمح وإن كان ولا شك إيجابيا فإن ظلال المبالغة والتجريد أحيانا تشده وتقلل من شفافيته الفنية ودفع الإنسان الحي لا النموذج.

ولكن لنقل أن خطوة موفقة ونقلة نوعية خطاها محمد العجمي محققا دعوة

سابقة صادقة. وإذا كان ثمة خروج واضح في الثانية عن حدود دائرة المجموعة الأولى. فإن الخط الواصل بينها موجود على مستوى الشكل والمستوى الخفي للنماذج التي دار حولها فخرج من مثالية التناول إلى تجريدية اللموس المحسوس.

لقد ضُمَّت المجموعة الأولى «الشرح» عشر قصص دارت حول قضايا الفرد المنترعة مما حولنا. وعين القارئ لن تخطيء تمييز المرأة وعلاقتها بالرجل. فقد خصَّها بست قصص «الأرصفة المهجورة - الشرح - بقايا رجل في قلب امرأة أجوف - عيناى النزقتان . . والزوايا الوعرة - المواجهة - خريف العمر». وصور معاناتها حينما يتحدثان ويكونان أسرة قي قصتين «كابوس - اللعبة». وهذا الخروج من حد الفردية إلى المجموع انتقل به إلى تناول تمزق الانسان في معاناته اليومية فاخترت عاملا غريبا وقدمه في «تمزق مزدوج» وغاص في أعماق النفس حينما يتنازعها الخير والشر: «حدث في موقف مماثل» وكانت الرؤية عنده فيها مثالية تغطي على كل التصرفات.

في «الأرصفة المهجورة» نجد مشكلة المرأة الجسد هي المدار الذي تقدّمه. فمنذ اللحظة الأولى نحس أن الحرمان الجسدي غطى الأعماق. وفي السطور الأولى لمسة فنية توجز وتحدد المحور «ظلام أعماقي يمتص نور الغرفة، سريري المخملي بأغطيته الوثيرة الناعمة، تابوت بارد. . الخ ص ٣٥». إن مكونات هذه العبارة تقدّم لنا النفسي ازاء المادي. والصفات بنقائضها تعكس الداخل على الخارج. فالظلام غطى الثور، والرفاهية الشكلية النابضة بالحياة تطل علينا تابوتا باردا متحجرا. إنه يلمس اذن مشكلة هذا الحرمان الجسدي للمرأة والذي هو مشكلة قائمة ومستمرة في مجتمع الشرق. ولذلك كانت المجموعة مهتمة بهذا الجانب. وكما تعاكست الأشياء في أول القصة، سنجد أن أمنياتها الجنسية تتوارى وراء المكونات المغروسة في المرأة الشرقية من خوف وخجل وتردد. إن لمسة دقيقة تشير إلى صحراء الحرمان، هذا التباعد الصحراوي بين الأنوثة والرجولة «حتى شعري لم تمسه سوى أصابع أبي عندما كنت صغيرة أو أصابع أخي الصغير عندما يشاكسني».

إن خوفها وتردها يقابله ادعاء وجرأة عند الأخريات، أو اظهار التحجّر وعدم المبالاة كما تتظاهر به ابنة خالتها غنيمة. وفي لحظة حاسمة تقرر أن تغطي هذه الشهوة

مع السائق، وهناك تجد ابنة الخالة المدعية بتفاهة هذه الأشياء والتي تظهر الـ لابة قد سبقتها إلى أحضان السائق. إن الكل يحترق في أتون الجسد!.

وإذا كانت النهاية هنا فيها صرامة الواقعية، فإن قصته الأخرى «خريف العمر» (١٠٩). تقدّم حرمانا آخر حيث تختلط غريزة الأمومة بالغريزة الجنسية أو العاطفة المبطنة بها. ولكن الموقعين المختلفين يغيران زاوية الرؤية، ذلك أن خريف العمر كفيّل بأن ينهي هذه نقطة التوازن العقلي لا الاندفاع العاطفي.

يقدم بطلّة هذه القصة بخطاب مباشر يعبر عما تشعر به، وهذه المباشرة فيها تبسيط للمعالجة رغم أنه يتناول مشكلة دقيقة اختلط فيها جانباً الأمومة بالـ رمان الجسدي فتنازعا في نفس واحدة. وكان المؤلف في غنى عن الكلمات الختامية، ولكننا نلمس أن ثمة نضجا فنيا بدأ من خلال معالجته لهذه المشكلة.

ومشكلة الرجل عند المرأة تلحّ عليه فيطل علينا من موقع آخر في «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف». إن التهاوي الداخلي لبطلّة القصة يصل بها الى التفتت النفسي. فنوال الزوجة أم الطفلين يطفو مرضها النفسي في لحظة لاحقة بعد زواجها عن طريق أهلها، وحاولت أن تقيم احتراماً لزوجها وحاولت أن تحبه وبدقة نقول أنها سلّمت عقلها وجسدها، لتبقى المنطقة الأخرى: القلب، ففيه بقية رجل آخر كان قد واعدتها بالزواج ولكنه اختار أخرى، إن مشكلة الرجل الآخر تبدو عنده مزدوجة، تبرز من خلال المرأة مرّة ومن خلال الرجل مرّة أخرى. لقد تداخل هذان في هذه القصة. فالرجل هنا أبرز «المرأة الاجتماعية» وأنهى «المرأة الذاتية». لذلك نحت القلب وأبقت كل ما عداه. وهذا ملمس دقيق تقدّمه هذه القصة.

في قصة أخرى نجد الرجل الزوج أمام الرجل الآخر في حياة المرأة والذي يتسلل إلى ذهنه حين تتولد بذرة الشك. فقصة «الشرح» تدور حول هذا الموضوع فالزوج ينسى الدعوة الموجهة لهما ويفسّر غياب زوجته خيانة مفترضة، متذكرا أنها سبق أن سلّمت نفسها له قبل الزواج ومع تفسيره له بأنه حق مستمد من الحب إلا أنه يتساءل هل يمكن أن تعاود الكرة. هذا الموقف رغم أنه قائم على مفارقة ساذجة

وتنتهي نهاية وعظيمة مباشرة إلا أن فيه لمسة رقيقة تذكرنا بشخصية عظيم . فقد كانت إحدى حجج اياغو القوية أنها خدعت والدها من قبل وهربت معه فيمكن إذن أن تكرر الفعل، ولكن الموقف المأساوي لم يتكرر في «الشرح» . فالزوج في نهايتها يريد أن يضم زوجته ليغسل قذارة ضميره!! .

ولكن من المؤكد أن معالجته الفنية في قصة «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف» كان أدق وأبلغ من حيث التناول الفني وتطوير الحدث . فالزوج عندما يكتشف حب زوجته السابق . وأن بقايا لا تزال في النفس ، وهو سبب هذا الانهيار النفسي ، يختار أن يهجرها .

إن أهم ما يميز هذه القصة أمران أحدهما الصدق الواقعي . فهو لم يقوم بتزييفه فقدّم ما يمكن أن يكون من منظور اجتماعي ، فالرجل الآخر للمرأة الشرقية شبح لا يختفي ولا يقبل وأن غُطّي بأستار . ورغم أن المؤلف لم يضع أمامنا المؤشرات التي تشير إلى محطات الانكسار واختار فقط اللحظة الأخيرة ، دون أن يرينا التطورات أو الكيفية ، مما جعل التعاطف أو التفهم للمرأة ناقصا ، إلا أن هذا لا يقلل مما قدّم من اشارات منيرة كاشفة .

الجانب الثاني الذي يميز هذه القصة خاص بطبيعة البناء الفني المناسب مع هذه التجربة . فلأن هذه القصة نفسية ، نجده اتكأ على الحديث الداخلي ، ومازج بين الاثنين بطريقة ذكية . فالزوج يطلع على تقرير الطبيب النفسي . ويبسط المؤلف أمامنا قصة الرجل الآخر من خلال الإجابات على أسئلة المحلل النفسي . وفي المقابل كان يرصد صدى هذا وردود الفعل عند الزوج . لقد كانت اللقطات مركزة ودقيقة ومتوازنة . وهنا أجد مناسبة أسجل فيها أحد ملامح التناول الفني عند محمد العجمي . وأعني هنا اهتمامه المطرد بالأحداث الداخلية . فأكثر شخصياته تقدّم نفسها وتروي أحداثها من الداخل . فنحن نرى هذه متلونة بها . ولا تشذ واحدة من القصص العشر . كلها إما أن تكون مروية من الداخل أو يمازج بين الأحداث الداخلية والخارجية أو تعتمد على الحوار . بل إننا أحيانا لا نجد حدثا أو نقطة فنية إلا

هذا الحوار الداخلي (قصة المواجهة مثلا). وهذا الجانب يتعمق في قصة «حدث في موقف مماثل. فيقدم ثلاثة مستويات من المواقف التي تعتمد على هذا الحوار الداخلي. وقدم أيضا تنوعا في التكتيك، فهذا الموظف الذي أراد أن يتخذ موقفا مثاليا باستقالته من وظيفته يستعيد الحداث القديم عندما كان طالبا ويرفض أن يمثل في مدرسته في مسابقة شعرية. وعندما لم تفز المدرسة تقدم وأعلن بجرأة عن تحمله المسؤولية. وها هو الآن أمام موقف مشابه ولكن من موقع المسؤولية. فجاءت الثقة المثالية القديمة، لتتحيا من جديد لأنه تسبب في موت طفلين سقط عليهما حائط المنزل القديم. وكان هو سبب تأخير استلامهم لمنزلهم لأنه استبدل ملفهم بملف صديق له.

لقد استطاع أن يقدم تكتيكا وتحكما في العرض بصورة جيدة من ثلاثة مواقف وتنوعها، ولكنه لم يستطع أن يوصلنا إلى مرحلة تحسم الاحساس بالمعاناة.

إن الملاحظة الأخيرة التي نسجلها على هذه المجموعة هي أن هذه التجارب كانت تنتهي دائما إما بالمصالحة مع رغبته المثالية في تحقيق العدالة الفنية كما حدث في: «موقف مماثل» - «عيناى التزقتان»، «المواجهة»، «كابوس»، «خريف العمر» - ولكنه قد يقدم الموقف المظلم المحطم للشخصية كما في: «الأرصفة المهجورة»، «بقايا رجل في قلب امرأة أجوف»، «تمزق مزدوج». ولكن في كلا الحالتين كنا نحس أن ثمة زاوية خفية تبحث عن موضوعها وأنه لم يستطع العثور عليها. ولعل المجموعة الثانية «تضاريس الوجه الآخر» ١٩٨٨^(٤٥) قدمت لنا شيئا من هذا. إن أول انعطافة حفرتها التجربة هي خروجه من التجارب الذاتية والفردية إلى حدود العالم المتسع. جاعلا الفرد في قصصه معبرا عما حوله من قضايا كبرى. وأخذت بذرة التنوع والتجريب التي جاءت مقدماتها في المجموعة السابقة تبدو أكثر وضوحا، وقد بالغ في هذا حتى خرج من حد الشخصية المحدودة إلى مرحلة التجريد فأصبحت شخصياته ذات طابع شمولي. وهذه الشمولية تحولت من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الكبرى وهذه ضرورة تقود إلى الحصارين السياسى والاجتماعى العام. ودخل في عرض الهموم العامة مستندا إلى الرمز والايحاء وخلق الأجواء الغريبة التي تساعد على تمثل القضايا العامة.

لقد ضمت هذه المجموعة اثنتي عشرة قصة، كلها تؤكد أن ثمة حصارا يحيط بنا. وهناك محاولات للخروج عنه. والشخصيات التي يقدمها لنا اما أن تكون واقعة تحت اسار هذا الحصار، أو متحدية له. فنحن نلاحظ القهر والاضطهاد والمحاصرة في «خارج الدائرة، ساري، الاغتراب، الضوء الأحمر، عساف يتجه شمالا، راضي الرفض». وحول هذه كانت محاولات فك الطوق «شلاقه ما يزال يشعل الحطب، سيار والمدينة المجدورة، الولادة على جبل المشنقة، الجرح، وتنبت الجياد سنابل، ما تيسر من الصور الثلاث». وليست هذه سمات قاطعة. ففي قصص المحاصرة محاولة الخروج من الطوق كما أن قصص الثورة تقدّم لنا من خلال أسار الطوق المحيط بالرقاب.

إن الجو البوليسي والعيون المراقبة تمثل اطارا يحصر داخله هذه المجموعة القصصية التي تبدأ معنا قصتها الأولى «خارج الدائرة» بذلك الشك الذي تسرب إلى السلطة لوجود ظرف خال وصل إلى مسعد الشنار. وهذا استدعى بدوره أحكام الرقابة عليه. فالأمر مريب، وتكون حصيلة المراقبة هي :-

- ١ - الصغير أثناء العمل عادة مستمرة.
- ٢ - يتكلم عن لقاءات تتم «وستتم» خارج العمل.
- ٣ - يهز رجله اليسرى بصورة مستمرة أيضا.
- ٤ - يملك القدرة على الدعابة والمرح.

إن الحركات غير الإرادية تدل على القلق والذي بدوره يدل على رغبة في الأقدام على عمل غير اعتيادي. وفي حالات الانتظار الطارئة يقوم بتصرفات مشبوهة، وتأتي النتيجة بعد ذلك موضحة أن هذا الشك قام على أساس واه. فالراسل ترك المظروف خاليا لأنه نسي أن يضع الرسالة. وهذه النهاية مع أنها تذكرنا بنهاياته السابقة القائمة على المفارقة إلا أنها قدّمت طريقة مختلفة ذات ايقاع سريع ولمسات تعتمد على الأسلوب الحديث.

ويعود إلى الطريقة نفسها وهو يقدّم لنا آخر قصص هذه المجموعة، ولكن باطار متخيل. فراضي الرفض بطل القصة الأخيرة يعيش في مدينة تصرف حصّة

الهواء والماء بالبطاقات، فيسعى بدوره للحصول على بطاقة جديدة ويستسلم لكل إجراءات التدقيق لتكون النتيجة في تقرير آخر شبيه بالتقرير الأول وسلاحظ أن التقارير سمة في عدد من القصص. ويقول هذا التقرير: «إن راضي يرى بوضوح ويملك القدرة على التمييز، وردود فعله سريعة. مثقف يقرأ ويكتب، يسمع بوضوح. لهذا يُحرم من الماء والهواء ويعتقل.» الدلالة هنا واضحة.

في هذا العالم تولد الخوف فالانسحاق. ويجسد هذا الخوف من خلال معلومة تقول إن العالم الثالث أكثر استيرادا للحديد، ويبدأ التساؤل: ماذا تفعل هذه الدول بتلك الكمية الهائلة من الحديد. وهذا السؤال ينتقل عند البطل من الوعي إلى اللاوعي. فهو وحده الذي يمكن أن يتصور حالة الحصار الذي يعيش بها الفرد في هذه الدول. ولذلك فمن خلال حلم الرجل المتسائل تأتي لنا صور هذا الحديد في صورة زنزانة وسلاسل وسكاكين وقضبان وأدوات القمع والبنادق ومسامير الأحذية العسكرية. إن رابطا مهما يصل بين هذه القصة وأخرى. ولننظر إلى كلمة «مسامير الأحذية» التي يكررها وينتزعها بوضوح لتكون محلا لتجربة في قصة أخرى حيث نجد العامل ساري الذي يستدعيه المدير ليقدمه إلى «هابس» وهو عقيد في الجيش ويريد منه أن يصنعوا في مصنعهم حدوة لأحذية العساكر. وعندما يشاهد ساري القطعة الحديدية في الحذاء يستعيد مشاهد قديمة: والده وقد وضع جندي الحذاء الجلدي الثقيل فوق رقبة والده. واندفاع أخيه ووقوعه أيضا تحت أقدام العساكر. إن استعادة هذه اللحظة تجعل هذا العامل يهجم على العقيد محاولا قتله ليكون مصيره السجن. وهكذا يكون السجن المادي أو المعنوي نهاية لهذه الشخصيات كلها. فليس عجبا أن يقابل هذا الفعل المادي في حالة العجز فعلا متخيلا. وهذا ما يصنعه العامل عبدالله في «الاغتراب». لقد استبد به العجز. ولم يبق إلا خياله ينشط ليحتم فوق صدر المدير. ويكيل اللكمات على وجهه تباعا. والتخيل قد يكون مقدمة للفعل وقد يكون حلم يقظة ينسيه ويلهيه عن عمله.

في قصة «عساف يتجه شمالا» تظهر الدعوة إلى فك الحصار. إن عساف هو الدعوة أو العين التي رأت النور المحلقة في السماء فوّه لذلك نجد العجمي يخرج

من التقارير المباشرة إلى القصيدة المحرّضة: «إنني أرى من بعيد.. غيوما كثيفة.. بطيئة.. وأرى برقاً.. يمر فوقكم سريعا.. سريعا ولكنه لا يضيء».

ويكرر مستشهدا:

«زمانك صعب وأصعب منه التحدي'
لا فارس في المدينة يعرف معنى التصدي
لذلك كن شامخا

كالحصان الذي لم تكن أسرجته القبيلة».

إن كسر الطوق والخروج من هذا الحصار يبدأ من محاولة البحث عن الرجل - الفكرة أو الفكرة التي تتجلى في انسان ويرسمه في شخصية شلاقة. هذا الذي ما زال يشعل الحطب، يُحاصر في المدينة ولكنه يتابع هربه إلى حدود المدينة ليهارس طقوسه هناك. يغني والنار مشتعلة. إنه يحمل معه قساوة الصحراء وصهيل الجياد، ويحبه الأطفال الذين يشتري لهم الحلوى والحبز وأقلام الرصاص. يردد الأغاني ويصادق الأطفال فقط. ولأن الفكرة تتشكل بتشكل الحاملين نجد أن الشكل الفني تنوع في متابعته هذه الرحلة من السرد والتقطيع والمتابعة، والشهادات والتقارير.

إن السلطة تحاول أن تخضع شلاقة، إن تخرجه من كوخه إلى قصور المدينة. ويُحوّل إلى «الطب النفسي» وهناك تختلط الورود بأجهزة التنصت ولكن شلاقة - الحلم - يختفي ليُشاهد ليلاً قابعا تحت جدار المسجد، فهو لا يزال يشعل الحطب لينير الطريق وينشد الأشعار المهربة ليحرك النفوس الساكنة.

إن تجاوز التسلط والتحدي يتبدّى لنا من خلال عملية «الولادة على جبل المشنقة» و «تنبت الجياد السنابل». في الأخيرة يختار جوا أقرب إلى التاريخ، ففي مملكة عبّيكاس ترتعب الزوجة من صهيل الجياد فكان لا بد من اسكاتهما. وعندما تُقاد الخيول الأصيلة الرافضة لمنع الصهيل إلى حنفها يأتي صوت رجل يتحدث: «يتحلق حولك قلة من الرجال يشاركونك الضعف وامتهان رفض الواقع وضيق اليد. وأيضا في صدورهم العريضة التي تتسع لكل هواء العالم النقي. تمتد أيديكم متكاتفه وتقسمون على مواصلة رفض الواقع».

وتتدحرج الجياد الأصيلة في قعر المنحدر. ويصرخ هو ويسقط أثر صرخة، ولكن في مكانه. تنبت عشبة برية، وفي المنحدر حيث مكان الخيول الأصيلة تنبت السنابل الطويلة. ترتفع بشموخ رافض للانحناء وتقاوم الريح. إنها دعوة حاملة تشير إلى الحصار وتبشر بالولادة الجديدة، وإذا كان رد الفعل جاء في القصة السابقة صرخة طائرة أنبتت عشبة برية فإن في قصة «الولادة على جبل المشنقة» تقدم مستوى آخر أكثر حيوية وفيه دخول في دروب القصة الرمزية ذات المستوى الدال على معناه من خلال تكوينه الفني وتعدد اشاراته المعبرة. يلجأ الكاتب في هذه القصة إلى تقطع الأحداث ووضعها في ستة عشر مشهداً يتقاسمها طرفان: الفقراء والمتسكعون، والآخر للسلطة ورجال النظام فيها. وفي هذا التقطيع يستعمل سرد الأحداث المباشرة بجانب الوصف والتعليق والحوار والتقرير والتقارير والخبر العابر والبلاغات. كل هذه يوظفها ليقدم لنا حركة الولادة والخروج من حصار الدائرة.

إن المقاطع الثلاثة الأولى تسبق الحدث وتحتوي على المؤشرات التي تنبئ بما سيأتي فيضع أمامنا الحد الأول ولنسمه النفي وولادة التحدي. وهذا يأتي دالاً على ما يلي:

- مدن الضياع والصخب تنفي الفقراء والمتسكعين إلى الأزقة والأرصعة.
- وهذه بدورها تحتضنهم فيتولد الصوت الجماعي وأشعار الغربة لتضيء في الأعماق ومضة برق.
- الرجال يعجنون لب الأخشاب وسعف النخيل ليصنعوا الصواري وتغزل النسوة الصوف خيوطاً.

إن النفي والتحدي يلتقيان حينما برز أول قتيل: هارون.

إن القتل فاصل بين معرفتين، الأصعب المفقود علامة عرفه فيها المضطهدون وجهلة رجال النظام. وتبدأ الحركة عند الجهتين؛ يتعاهد الفقراء والمتشردون على الانتقام لزميلهم ويقابل هذا العهد عهد آخر لرجال النظام الذين سيقبضون على أكبر عدد من المتشردين والصعاليك. وتحاول من جهة أخرى أن تقوم بالإغراء من خلال الخبز المجاني ولكن الآخرين يكتشفون الخدعة.

السلطة تختار عشوائيا ضحيتها، وتكون هذه الضحية (هارونا) آخر وعندما يتدلى من المشنقة كانت الثورة قد نضجت، فقد استطاع منفيو مدن الضياع أن يصنع رجالهم الصواري الخشبية وغزلت النسوة الصوف خيوطا، ويعلق الرجال الضخام الناعمو البشرة. بينما وقف حولهم أولئك المشردون مع هراواتهم وهم يرددون: هارون .. هارون .. هارون ..

من المؤكد أن هارونا ليس شخصا بل معنى، أنها الثورة وضحاياها، لذلك تحول اسمه إلى رمز لكل ضحية، وهو أيضا الشعار الذي سيرفعه المنفيون وهم يعودون من الأرصفة إلى قلب المدينة، إلى السلطة.

إذن هو حلم فك الحصار وتجاوزه.

ويرافق هذا تلك اللقطات التي قدّمها في قصته «ما تيسر من الصور الثلاث القصار» فهو يضع فكرة فك الحصار أماننا، ويواصل استعمال تكنيك التقطيع ولكن في شكل آخر، فنحن أمام ثلاث صور أولاها تقدم صورة الخوف وهو يتصاعد معها في مشاهد ثمانية بعضها يتلو البعض الآخر بتصاعد متداخل، وكما كان في القصة السابقة طرفان واضحان فإن في هذه القصة يظهر الجار الذي يهدد ويستمر في تهديده، ولم ينفع الصديق وكذلك الأخ وأبناء العمومة، كلهم علم بتصرفات الجار ومضايقته لأخيهم الصغير ولكنهم اعتبروا الأمر لا يهمهم. وتصل الصفعة إلى الأخ الأكبر، ثم يترك المؤلف الفراغ المبهم في الفقرات أو المرحلة ٦ - ٧ - ٨.

ولكن تصاعد الخوف ينتهي بولادة فجر جديد. إن الصورة الثانية تأتي معكوسة يكون فيها العد تنازليا، يبدأ من ٣ إلى الصفر، وفي (٣) يتناسل اثنان متعاكسان أولهما أطفال الحجارة وثانيهما الخوف عند غيرهم.

أما الصورة التنازلية (الثانية) فهي موجزة في جمل مركزة هي :

ينبح كلبا .. يلقمونه حجرا

ينبح كلبا .. يلقمونه فجرا

تنبح الكلاب .. وتظل القافلة تسير.

ويصل العد إلى (الأولى) وهي مرحلة تحطيم القصور المرمية لتكون لهم حجارة. وتأتي مرحلة الصفر ومعها تساقط الأصنام وبزوغ فجر شمس جديدة.

وتبقى بعد ذلك صورة أخرى مثبتة بين المرحلتين، إنها صورة الفراغ، وهي لوحة فيها الطيور وهي تلتقط الحب من كف سميكة، وهي حبوب مسمومة وردية.

هل هذا خط ومسار الحجارة والتحدي، يقابله خط التنازل السياسي؟ إنها قصة سياسية اختارت هذا الشكل الذي يوحى بالتجريد ولكنه ليس مبهما والمعنى بارز على السطح، ففي أمتنا العربية يتساقط صغيرها تحت سنابك الجار الجائر ويسكت الكبير فيصهله الهوان ويتهاوى فلم يبق إلا ثورة الحجارة حيث البدء من نقطة الصفر، ولكن ثمة أيدٍ ممدودة بحب مسموم لعلها تلك الحلول المسمومة التي تجرد كل شيء من معناه الحقيقي. نحن اذن نعيش مدنا (مجدورة) تماما مثل تلك المدينة التي دخلها سيار في القصة التي تحمل اسم «سيار والمدينة المجدورة»، حيث يقدم لنا قصة موحية من خلال جو اسطوري، بل إنها أشبه ما تكون بقصة تلك المدن الأسطورية وناسها فيهم ذلك العيب الخلقي - نقص الأصابع - الدال على التخلخل المعنوي، ونجد فيها أيضا تلك الدعوة أو الإشارة إلى الثورة الكامنة.

إن محمد العجمي في مجموعته هذه كان يضرب في اتجاهين أولهما محاولة التعبير عن المعنى السياسي أو يحمل الهموم السياسية معه وهو يقدم على الكتابة الجديدة. ولكنه يجد أن الجانب السياسي العربي عام ولذلك كان لابد أن تكون هناك مساحة تجريدية خروجاً من الجانب البيئي المباشر.

وهو من جهة ثانية كان يشغله البحث عن طريق أو أسلوب فني محدد يقترب من الحداث ويكون قادراً على حمل هذه الدعوة التي تجول في نفسه، لذلك كانت التجريبية واضحة، فجاء الشكل القصصي خارجاً عن إطار التقليدية، وهذه تكون محمودة ولكن على الكاتب أن يعرف طريقه بوضوح، فطغيان الفكرة الواحدة وشغل القلم بالتجريب مفيد ولكن يجب أن لا يفقدنا لمسة الاتصال بالنموذج الانساني اليومي الذي من أجله كانت كل هذه الدعوات، إن الوجه الواقعي أساسي ليس للابهام ولكن لخلق الاحساس بالمعنى الذي يقدمه الانسان في خطوط حياته اليومية.

أمر أخير، كانت اللغة عند العجمي مركزة يُحسّ الانتقال من مرحلة لأخرى بأخصر الكلمات، ولذلك تخلى عن الوصف والتحليل إلى مرحلة اختيار الزوايا والانتقال من واحدة إلى أخرى، ولا شك أن التجربة التي تجرد وتعمم تكون لغتها صادرة عنها، وهكذا كانت لغة المؤلف في هذه المجموعة. وأتمنى فقط أن يحافظ على صفائه وأن يسير مرة أخرى إلى الجمع بين الشمول والوضوح مع الالتصاق بالإنسان اليومي وليس النموذج الجاهز الذي نستغله للتعبير عن فكره فقط.

وليد الرجب

في النصف الثاني من السبعينات برز وليد الرجب. وكانت محاولاته الأولى دالة على أنه كاتب سيتعلق بخيط الفن القصصي ولن يعتبره محطة عابرة أو نشاطا مكتملا ولهذا كانت اطلالاته منتظمة وتجربته الفنية متصاعدة، مشيرة إلى أن ثمة جانبا معيناً، أو زاوية في المجتمع خاصة يريد أن يقتحمها ومنطقة في الشكل الفني يريد أن يجربها دون أن يرفع رجله عن الاحساس التاريخي للفن القصصي وهذا تؤكد المنحى الذي يريد هذا الكاتب أن يخطه.

في مجموعته الأولى^(٤٦) قدم ثلاث عشرة قصة قصيرة «والأخيرتان قصة واحدة من خلال مشهدين». وهذه المجموعة يحدها تاريخان أقدمهما ١٩٧٦ «نجوم أقل.. نجوم أكثر + الحذر» وأحدثهما «تعلق نقطة تسقط.. طق» ويمكن أن تؤرخ مع صدور المجموعة سنة ١٩٨٣.

سنقول أن هذا جيل ثالث من أجيال القصة القصيرة قد بدأ يشق طريقه، ويمثل وليد الرجب طليعة لهذا الجيل، وأهم ما بدأ يقدمه هو محاولة تكوين جو «غريب» يتجاوز السائد. ولعل عنوان هذه المجموعة دال على هذا، ولا يمثل تجاوزاً لأن الغرابة أصبحت أصلاً من أصول التجربة الفنية. ولنقل أنها محاولة ادهاش أو خلق صدمة للمتلقي، وخرق المألوف، يفسر بوضوح اتجاه الرجب إلى وضع عنوان لمجموعته آتياً من المحاكاة الصوتية، وهي محاكاة تحمل معنى، فالعنوان هو: «تعلق نقطة تسقط.. طق» والتفسير ممكن على مستوى القصة نفسها أو المجموعة ولكن

المؤكد أن هذه المجموعة مع ذلك لم تتجاوز حد الواقعية بحدودها وأغماطها وغاذجها. وإن التوسع يظل في مفهوم الواقعية الحديثة.

المنظور الفني عند الرقيب تحد في مسارات تبتدىء من الأرضية الواقعية وصولاً إلى النموذج أو النمذجة وهي صفة واقعية أساسية إضافة إلى الاعتماد الفني على التضاد أو المفارقة الكاشفة والتي تستطيع المرأة الواقعية أن تعكس هذا من خلال موقف محدد مع المحافظة على التيار الفني الواقعي المعني بالتفصيلات الدقيقة ولكن من خلال اللمحة الخاطفة المعبرة، وهذا المرتكز حقق به الرقيب نجاحاً في عمله ولكن قد يكون التجريب شغله عن استكمال الصفة الفنية في بعض المواقع فجاءت قصصه تشي بهذا النقص وخاصة اختياره للموضوع الذي يريد أن يطرحه.

ثمة زاوية معينة في المجتمع استطاعت أن تثير في نفسه حالة التجاوب معها ولذلك دارت قصصه معها أو لأجلها. فنصف المجموعة تعاملت مع الواقع الآخر في الكويت. وهو آخر من جهتين. من داخله حيث يكون التمايز، أو من علاقات المجاورة. فهذا المجتمع يحوي في داخله، أراد أم لم يرد، عالمين ثانيهما هو المقيم الوافد.

ويزداد التمايز تبعاً للانحدار الوظيفي. ولعل فكرة قاع المدينة هي الغالبة فمناذجه هنا مستمدة من الوافد المطحون. والاقتراب من هذه الفئات التي فرضت نفسها عليه، ليس فقط في النسبة العددية ولكن حتى في النص الذي جاء عنواناً للمجموعة. وهو لا شك نص محوري عالج هذا الجانب وركز عليه. وهذا يشدنا بدوره إلى سيطرة نموذج المفضل عليه حينما يسعى الكاتب إلى التقاط غمط المختار وخلق موضوعه الملائم ليطرحه علينا. فالوافد المطحون يبرز في المقدمة وتأتي نصف قصص المجموعة لتعبر عنه. وبالتحديد هي «الفرصة أولى... أخيرة - الإنسان لا يسمن الضريبة - من افرغ قاع الجسد - تعلق نقطة تسقط... طق» وهناك قصة أخرى بعد هذه المجموعة هي «الخبز ينبت الحجر».

إذن نصف مجموعته تناولت هذا «الآخر» الذي يعيش في مجتمع يفترض فيه أنه

مجتمع فاهية وأنه يقدم الفرص المتاحة، ولكن مع الفرص الناجحة هناك أيضا الضياع.

لأن الإنسان محدود ومحاصر بالأمس واليوم والغد، فإنه يتابع الإنسان المسحوق في ثلاثة أيام. وفي هذه الثلاثة تكون الفرصة الضائعة. فهذا عامل تنظيف ومسح زدهات إحدى دور السينما ولكنه محروم من المشاهدة. وهي ليست مشاهدة تسلية ولكنها مشاهدة حاجة وحرمان. فاذنه لا تسمع إلا حديث الجنس وصورة المرأة العارية والاحتضان يرن في أذنه يلتقطه من أفواه الخارجين من السينما. إن الثلاثة أيام شهدت تدني الحلم في الحصول على امرأة وما أن يرى صورتها عارية في السينما حتى تكون خيالاته في السرير مبنية على أصل. ولكنه حين يدخل السينما مضحيا بجزء من ميزانيته تكون النتيجة أن الجسم المهرق لم يقاوم الخدر الذي بعثه هواء التكيف في جسده فاستسلم للرقاد. وأيقظه العامل وكان السؤال: هل ظهرت المرأة العارية؟

إن هذه القصة تقدم ثلاثة أمور: النموذج المطحون، إيقاع الزمن، الرغبة الخائبة، ولكن إحساسنا أن هذا الجو مصنوع ومفتعل قد يقضي على تلك الركائز الجيدة.

ومن منظف السينما ينتقل إلى بائع جرائد كما في «الإنسان لا يسمن». والعنوان عبارة دالة فالإنسان وحده الذي لا يسمن ونستطيع أن نكمل قائلين ولا يغني من جوع. هذه هي الإشارة الأولى أما الثانية فإن الإنسان وحده الذي يتضاءل إزاء الأشياء فكل شيء يتصاعد إلا هو. فنحن أمام معادلة بسيطة: إن بضاعة السوق يتصاعد ثمنها وأجر الإنسان يبقى كما هو ومن ثم فهو يتناقص..

إن الوعد ليس إذاً بعداً أخلاقياً يستحق تنفيذه، ولكنه وعدها بقضية أخرى داخلية. فهو وعد لامرأة، وهو رجل كبير، ويلاحقه سوط نفسي هو أن المرأة التي لا تلبى طلباتها «تستطيع أن تلبى طلباتها بنفسها». إن نقطة الضعف هذه تتضخم في داخله وسيزداد إحساسه بالعجز لكن الأمر ليس سهلاً بالنسبة إليك.. واضح من السهل الآن أن تلبى زوجتك طلباتها بنفسها ص ٣٣.

ولم يكتف المؤلف بجعل الجهد العضلي هو الثمن الذي يتناقص إزاء البضاعة ولكنه أدخل عنصراً آخر عندما يضطر إلى بيع دمه إلى بنك الدم ولكن السن يسقطه ويخسر كل ما كسب. لقد أراد الكاتب أن يكشف لنا الإيقاعين، ولكنه في طريقته الساذجة في عرض هذا الموضوع والمبالغة التي لم يكن محتاجاً لها قد تحل بالأثر الذي أراد الوصول إليه رغم أنه حشد وسائل فنية دقيقة وموحية خاصة اعتماده على أنوار الإشارة الحمراء والخضراء.

إن (الضريبة) قصة أخرى تتابع ما إذا كان الحرمان الجسدي مشكلة عند الأول، والقهر الاقتصادي يحاصر الثاني، فإن الثالث يحاصر في حقه الجنسي المشروع. فجشع المؤجرين وسكن الزوج في شقة مشتركة جعل الجنس الشرعي محرماً، لقد تعذر لوجود الفتاة المراهقة والأولاد.

وعندما يلجأ إلى المناطق الخلوية تطارده الشرطة. فما كان من الزوج وهو ممرض إلا أن يستخدم المخدر حيث يخدر أطفاله كي يظفر بحقه الزوجي وكانت النتيجة هي «الآن هناك رجلان عزبان في الغرفة المجاورة وأنت تحترقين حرماناً، والأولاد اعتادوا على المخدر. . . والإيجار يتراكم. . . ومحمود مسحون بتهمة سرقة المخدر من صيدلية المستشفى ص ٥٨». إن النتيجة كانت واحدة، فبائع الجرائد والممرض كلاهما يقفان على مشارف طريق واحد والسقوط طريق مفتوح أمام زوجتيهما. المقدمة والنتيجة واحدة. فالإنسان المطحون يقابله تصاعد البضاعة في الأولى والإيجار في الثانية. وكلاهما يعاني جنسياً من هذا الحصار المادي.

وتشده هذه الزاوية فيتابعها حين يرافق أحد نماذجها منذ بداية قدومه وصولاً إلى نهاية المصير الذي سيؤول إليه. وهذا ما تقدمه القصة ذات المقطعين: تعلق نقطة تسقط. . . طق. . . وهذا التعبير الصوتي صادر عن نقطة ماء تعلق ثم تسقط فنسمع صوتها «طق». هي نقطة وهم وأفراد يتعلقون بها وسقوطها المتوقى متصل أو معبر عن سقوطهم.

هذه القصة تقدم بداية التعلق ونهايته. إنها تصور رحلة تسلل إلى الكويت

حيث توجد فرصة عظيمة للإثراء. لقد قدّم غسان كنفاني جزءاً من هذه الرحلة في «رجال تحت الشمس» ولكن الرقيب اختار أن يتابعها إلى منتهاها. فالمأساوية عنده لم تتوقف عند عدم دخول بوابة الثراء أو النجاة، ولكنها توصلنا إلى مرحلة الخيبة وفقدان الأمل وتكشف سراب الأمان، إن الحلم يحكم هذه المرحلة في قسميها الأول، وهذا هو الذي يقدّم نقطة الحلم حيث التعلق ثم السقوط، الخط الأساسي يبدأ مع وصول هؤلاء المتسللين إلى مشارف الكويت والنزول إلى الماء ومتابعة دورية خفر السواحل. ويُقبض على المجموعة وينجو مصطفى وحده ومعه نقوده القليلة. وهذا الخط الرئيسي ليس هو الأساس ولكن هناك ما هو أهم. فإن تشكيل هذه اللقطة الموحى هو المتميز بنماذجها مع القدرة على حشد كل إيماء ممكن.

عندما تقترب من الشخصية المحورية، مصطفى، نجده قد خلف وراءه ابنته ويخشى أن يعود كما رحل. والحقيقة أنه سيؤول إلى ما هو أسوأ. فقط أنفق شطراً من ماله ليصل إلى الكويت وسينفق الثاني دون أن يحقق شيئاً. ومؤشرات هذه الخيبة واضحة. فهو يقدمه لنا بسطور تحمل سلميحين أولهما الحلم وثانيهما الخيبة. ويند هذا من خلال عبارة موجزة:

مصطفى ينفث دخان السيجارة التي ناولها إياه حسين مرّة أخرى وهو ينظر إلى خيط من الغيم وهو يشق القمر إلى نصفين. إن الصورة هنا مكونة من ثلاثة عناصر: احتراق داخلي، غيوم وقمر يشق إلى نصفين، وهذه الصورة المستمدة من مكونات اللغة الرومانسية الموحية. ويمكن تحليل القصة على أساسها. فإذا تأملنا الحلم المتصل بالقمر وربطناه بذلك الرسم أو الصورة التي رسمها زميله لفرصة الثراء حيث يدعوه أيضاً بلغة موحية من طرف آخر: «ركز نظرك على النور المنبعث من الشاطئ». مصطفى يركز نظره على النور الذي يتحرك تبعاً لحركته في الماء. مع الموج الذي يعترضه ٩٠ و ٩١، ولكننا نلمس عنصراً آخر هو هذه الغيوم التي لم تكن وصفا ولكنها معنى سيراقتنا في القسمين. فالنقطة التي تقع هي جزء من هذا الغيم، والماء المالح الذي يحرق العينين هو شيء من هذا الماء. ولكن ثمة أمر يلفت النظر. يقول بعد هذا بصفحة واحدة صفحة (٨٦): «مصطفى يرقب النجوم الداكنة التي تسير

عكسهم». فمكونات الصورة قد اكتملت بالنجوم الداكنة ثم يضع البذرة المنبثة فهي تسير «العكس» والمخالفة هنا هي الإشارة إلى ما سيأتي. لقد كانت رؤى «مصطفى» تحدد ويتلاشى حدسه أمام تفاؤل حسين. ولكن هذه الرؤى تتحقق. وكما أن الإيحاء جعلنا نشاهد الغيم الذي يشق القمر، فإنه يعطينا في النهاية صورة أخرى: «يكشف أنه يخفي خلف برميل قمامة... يقفز داخله... يجلس ويدفن نفسه بالقمامة... ص ٧٢» إنها نتيجة، والمقابلة الفنية بين البداية والنهاية واضحة، فالحلم المتسامي تساقط في القمامة فتحققت نذر الغيم الذي شق القمر. وهذا الغيم هو الأصل الذي تأتي منه نقطة الماء التي توحى بالسقطة.

القسم الثاني أو تكملة القصة في «تسقط... طق» لقد فصل شطري العنوان. وهو يكتمل في النصف الثاني. الأول قال: تعلق نقطة والثاني تسقط طق. فعبارة العنوان قد اكتملت. فالنقطة تعلقت، كما تعلق هو ببرميل القمامة. وقد بقي سقوطها.

لقد نفذ من حصار الحدود ودخل إلى المدينة الحلم. ويبدأ البحث عن الإقامة فهي مفتاح العمل فالثراء أما البديل المعاكس فهو «لا إقامة... تعني أن عليك أن تعمل أقصى الأعمال: بناء. حفار مجاري، عتال ص (٩٤)». ولكن ثمة متابعة أخرى تقول ماذا لو أتيحت الفرصة لأن تكتمل حلقة العمل ويلج القادم إلى هذه الجنة. إن قصة «الخبز نبت في الحجر» تقدم لنا هذا الجانب وتتابعه، وتوضح لنا أن الانحدار هو طريق وحيد. وكما كانت هناك مؤشرات سقوط خلفية في القصتين «ضريبة» و«الإنسان لا يسمن» فإن هذه القصة توضح خط سير هذا السقوط. ففي ختامها تقف البطلة بعد أن حرمت من العمل لتقول:

— «لم لا

ثم قذفت بنفسك إلى داخل السيارة فأحسست أنك تهوين من مكان عال...».

وهذا السقوط مبني أو آت من تلك الخيوط العنكبوتية التي تعلق بها القادمون إلى الجنة الموعودة. ومنهم مصطفى بطل قصة «نقطة تعلق». وهذه الممرضة. فليس

كل داخل سيجد الجنة ولكنه سيواجه خشونة الواقع . وهذه القصة ، أي قصة «الخبز ينبت الحجر» تطرح أيضا ذلك الانشطار داخل المجتمع . وكان سقوطها لأنها لم تميز بين المستويات الثلاثة : العمومي والخصوصي والديلوكس . إن هذه المستويات يجب أن ينتبه إليها القادم فهي معلومات أو تعليمات غير مكتوبة ولكنها أساسية .

النمذجة أساس من أسس الواقعية يدور فلكها حوله ؛ ذلك لأن النموذج البشري المختار ييسر تناول الدقيق ، ولهذا نجد أن الرقيب يهتم بتحديد الأنماط البشرية التي يختارها ويهتم بإعطائها سمات تميزها واصلاً إلى النفس البشرية المفرغة التي أصبحت جزءاً من آلة صماء .

يقدم لنا هذا النموذج الإنسان الذي وقع تحت اسار القناع الذي يجب أن يرتديه ، ولهذا يضع أمامنا ذلك الجانب الظاهر الجاف الحاد حتى لو كانت العلاقات من حوله تحاول أن تكون رفيقة . نلمس هذا في قصة «نجوم أقل ونجوم أكثر» حيث يقدم النجوم العسكرية التي تحط على الكتف فتحدد الرتبة والمنزلة ، وهذه الرتب العسكرية الخشنة تأتي أوامرها حادة في مقابل انسيابية الحياة العاطفية . فالنجوم الأقل أي الضابط الصغير حين يقوم بإجراءات الزواج لابد من أخذ الموافقة العسكرية ليتخذ الحب مشروعيته . وتدور المشاهد الثلاثة أولها بين الضابطين «النجوم الأقل والأكثر» حين يقدم الطلب والثاني في منزل الخطيبة والأمل بالموافقة والثالث عودة إلى لقاء الضابطين . ويكون رفض الطلب لأن والد الفتاة كان ضد الحكومة . إن أحسن مدخل لجو هذه القصة يقدمه لنا المشهد الجامع بين الضابط الصغير وخطيبته وفيه أغرب سؤال يوجهه محب إلى محبوبته . يقول : «نجوم أقل : - هل تحبين الحكومة؟

خفضت رأسها قبل أن تقول : لا أكرهها .

نجوم أقل برجاء ملح ، : هل تحبينها؟

هي : ما دمت لا أكرهها . . إذن أنا أحبها . ص ٢٤ .

إن عدم الكره لا يعني بالضرورة الحب . فثمة منطقة حيادية في الموضوع . ولكن النية العسكرية التي تنزع نحو حدية العلاقات لا تقبل هذا المنطق . فالنجوم

الأكثر كانت تتساءل في المشهد الأول عن خصوصية الخطيبة ميولها الثقافية وصدقاتها وأقاربها. وليس مستغربا الرفض إذن، لأن التبرير جاهز. فسلامة الوطن والحفاظ عليه فوق رغباتنا.

إن الموقف بسيط والشخصيات عظيمة لا تقدّم إلا وجهها واحدا ولكن المؤلف استطاع أن يتعامل معها بحذر. ورغم أن القصة لا تشير جديدا إلا أن تصوير العلاقات بدقة يتيح لنا فرصة تفهم هذه الشخصيات، فالنجوم الأقل سلبية محكومة بكلمة (نعم يا سيدي) والتي لم يتخل عنها إلا في لحظة واحدة نبّه عليها المؤلف حين يقول لخطيبته نعم (بدون سيدي). وإذا كان المؤلف قد وضع خطّي الخيار على لسان النجوم الأكثر: «عليك أن تختار بين البزة العسكرية وبينها، فإن هذا النمط اختياره محدد فهو لا يزال عند حدود التحية العسكرية و«نعم يا سيدي»!.

إذن الموقف هو هو، والاستلاب تام. ولأن إيقاع الخطوة العسكرية غمطي فإن إيقاع القصة اتخذ الطابع نفسه. فالمشاهد ثلاثة والشخصيات ثلاثة، والحوار جاد جاف خال من العاطفة حتى في أشد المواقف احتياجاً له. مثل موقف جلوس الخطيب مع خطيبته.

وفي قصة أخرى يمد الرقيب قلمه ليتناول النفس الإنسانية ويكشف ذلك النسيج الإنساني الذي تهتك من الداخل فأصبح برنامجاً مفرغاً من الحس. أولنقل انه ذلك النموذج البشري المنسحق تماما والذي يذكرنا بموظف تشيخوف. ففي قصة «برغي» تحول قناع المدرس إلى وجه دائم جامد لا يعرف من الحياة إلا وجهها واحدا. والزوجة الثائرة على هذه الحياة مهددة بالهجران. تواجهه بحقيقته من أنه أصبح كالآله همّه أن يصحح الأخطاء اللغوية بل وصل الأمر به أن يعرب الجمل وهو نائم. لقد تحقق فيه نموذج شارلي شابلن: «هل تذكر فلم شارلي شابلن الذي كان فيه يعمل على آلة وبعد سنوات ظلت يدها تتحركان بشكل عصبي بسبب اعتياده العمل على تلك الآلة؟ وأنت شارلي شابلن ص ٨١. » الأدهى من هذا أنه يعرب الجمل أثناء العملية الجنسية ليطيّلها. لقد فقد نفسه تماما. وتهجره زوجته تاركة له رسالة تحبّره بهذا. وتأتي لحظة الاستنارة القصصية في تلك اللحظة التي راح يضع خطوطه

الحمراء تحت سطورها. ورد الفعل هذا جاء مبنيًا على المقدمات الأولى التي وضعها. فثمة تضاد بين الزوجين. وقد استطاع أن يطوِّع هذين النموذجين ليقدّم لنا هذا التضاد. إن هذا الزوج المدرس قد تدنّت الحيوية فيه لصالح الآلية. أما الزوجة فهي في المقابل حياة نابضة. وإذا كانت الروتينية الآلية طبعته بميسمها فإن التمرد على هذا تمثّل في الزوجة. لذلك كانت المواجهة. إن الحيوية لا تخضع لنظام «البرغي» الذي يكون ضمن الترس الكبير.

وعلى مستوى التناول سنجد أن إيجابية الحياة قد وضحت من خلال أسلوبه الفني. فقد جعل الأحداث من جهة الزوجة فنحن لم نسمع الزوج. وحركته الأخيرة المؤكدة لئطمية فعله هي الوحيدة في القصة كلّها. لقد جاء السرد من جهة الزوجة التي كانت تتحدث وتستعرض. فنحن نسمع صوتها ولكن ثمة أمر آخر لافت للنظر. إن هذا «البرغي» ليس وحيداً. فنحن إذا قلنا أن الزوجة مضادة لا نعني أنها متحررة فهي أيضاً «برغي» من نوع آخر. كانت تتحدث وهي تمارس طقوساً يومية، يدها تتحرك آلياً ولسانها ينطق، كما أن الهموم التي كانت تطرحها لا تمثل صعوداً في المشكلة ولكنها تقدّم لنا هموم عالم آخر مستهلك أو واقع تحت سنابك الاستهلاك وخضوعه بعد ذلك.

إن فكرة التضاد أو الأقطاب المتناقضة على مستوى السلوك والإحساس النفسي أو بين الأنماط البشرية المختلفة. هذه الفكرة تمثل همّاً متصلًا يعرّي نواقص المجتمع. ولهذا نجد الرقيب يقدّمه على مستوى التزامن في الحدث حيث الخيانة المزدوجة (ما زال الجهاز يدور). ومثل هذا حينما يختار لحظة واحدة يقدّم فيها المواقف المختلفة كما في «الشمس والاسفلت». وهي لحظة تكشف عدداً من الشخصيات في موقف يومي عند ازدحام الطرق، فيظهر براعة التنقل بين الشخصيات داخل هذه السيارات وكل واحدة تمثل وجهاً من وجوه الحياة.

إن التخطيط النفسي وضياح الفرد لا ينسبه التوقف عند موضوع انشطار المجتمع إلى اثنين أو أكثر، وإذا كان الضابط والمدرس قد اختفى الإنسان فيهما وبقي النمط فإن انقسام المجتمع إلى طبقات يحمل خطورة ويفقد معنى العدل. وهو يقدمها

أو يطل عليها من بوابة الطفولة كما في (تواصل) لأن الطفولة قادرة على إسقاط هذه الحواجز ويعزف فيها على الألفة الإنسانية مع الحيوانات .

وتكون هذه القضية واضحة لديه في أولى قصصه (الحذر) حيث يضع مصطلح (الأصيل) و(البيري) في مواجهة كاشفا أن تحتها قناعا طبقيًا يعتمد على القوة الاقتصادية التي حولت (البيري) إلى (أصيل) . فهو يضعه في إطاره الواسع من خلال مشاهد تصب كلها عند منطقة واحدة هي أن التمايز الطبقي أساسه الاقتصادي القائم على الاستغلال . .

وهكذا يحاول الرقيب أن يقدم ما يرى أنه جديد في العرض القصصي ولكنه لا يخرج عن ما يحيط به من قضايا حقيقية . واختار شخصيات حاول أن تكون معبرة ، وكان يخوض تجربة تحتاج إلى إدراك عميق بجانب الوعي وإنني أرى أنه يملك الوعي ولكن الإدراك العميق يتطلب دراية يحتاج المؤلف إلى جهد للوصول إليها . وأستطيع أن أقول أنه لمس بعض الدقائق وقدم اللقطات الذكية وخاصة في قصة «برغي» التي أرى أنها أقرب إلى الهدف الذي يريده وكانت أكثر اقترابا من الحياة بينما كانت الأحداث المصنوعة غالبية على القصص الأخرى .

* * * * *

كان وليد الرقيب هو آخر الأسماء التي تحدثنا عنها . اخترته ممثلا لجيله اللاحق لأنه كان الأسبق ، وليكون شاهدا على أقرانه الذين يحاولون أن يضيفوا جديدا إلى القصة في الكويت . وبعضهم يستحق وقفات مطولة لعلها تكون قريبة . وأخص هنا طالب الرفاعي الذي بدأت تجربته الفنية تأخذ مدى متميزا وأصبح قادراً على صنع الجديد الذي كان يحاوله في بعض قصصه التي نشرها . وأشير أيضا إلى جاسم عطا الذي تميز بصوته المتفرد في مجموعته «هلوسات شرقية» .

وهناك أسماء أخرى بدأت تبرز مع أوائل الثمانينات نعتقد أنها تحمل جديدا ننتظر قليلا حتى تتضح الصورة أمامنا .

هوامش المرحلة الأولى

- (١) أنظر دراستي لها في مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد (٢٧) وقد تفضل الأستاذ خالد سعود الزيد بنشر هذه المقالة مع نص القصة في كتابه «قصص يتيمة في المجلات الكويتية» القصة صفحة ٣٣ - ٤١ والدراسة صفحة ٢٤٥ - ٢٥٨، وهنا أحب أن أشير إلى أنني سأعتمد على كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد في دراسة القصص التي مثلت بدايات القصة الكويتية والمنشور في الصحف والمجلات.
- (٢) انظر حياته وشعره في الكتاب الذي أصدره الأستاذ خالد سعود الزيد تحت عنوان «خالد الفرج حياته وشعره».
- (٣) إن كل النصوص القصصية التي سنشير إليها مرجعها هو كتاب الأستاذ خالد سعود الزيد «قصص يتيمة» الذي جمع فيها شتات هذه القصص، فله الشكر على ما بذل من جهد.
- (٤) المرجع السابق: ٤٦ - ٤٨.
- (٥) أدباء الكويت في قرنين ج ٣ ترجمة جاسم القطامي صفحة (٣٠٣ - ٣٥٤).
- (٦) الشلاخ وأبو شلاخ صفة تطلق على الكاذب أي أن كل شيء يكاد يتفطر من كذبه. راجع الموسوعة الكويتية المختصرة ج ٢، حمد السعيدان.
- (٧) المرجع السابق. نشرت على حلقات في البعثة انظر ٥٩ - ٦٠ / ٦٨ - ٧١ / ٨٢ - ٧٣ - ٧٤.
- (٨) قصص يتيمة: ٧٥ - ٧٩.
- (٩) أنظر كتاب قصص يتيمة وكتاب الدكتور محمد حسن عبدالله «الصحافة الكويتية في ربع قرن» ونشير هنا إلى بعض الأساء التي كتبت القصة أو القصتين مثل «خالد خلف» «بين الساء والماء» ١٩٤٧ و«إنسانية» ١٩٥١. وعبدالرحمن الرحاني: «الفريب» ١٩٤٨ و«تضحيات» ١٩٥١ ومحمد مساعد الصالح: «ما ذنبها» ١٩٥٢، «وهذا جناء أبي» ١٩٥٤، ويعقوب الرشيد «صراع» ١٩٥٠ و«المعلم المنكود» ١٩٥٢. وعبدالمعز محمود في «أحلام» ١٩٥٣ و«إنسان» ١٩٥٤. وإلى جانب هؤلاء برزت بعض الكاتبات.
- (١٠) كل الإحالات تُرد إلى كتاب خالد سعود الزيد «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره» مكتبة دار العروبة - الطبعة الأولى ١٩٨٤، وقد ضم هذا الكتاب إنتاج الأستاذ الدويري من قصص ومقالات وخواطر.
- (١١) يقول بطل قصة (المهندس) في رسالته: «ولما كنت أعرفك ميالا لسرد وقائع الحياة بكل دقة متبعا عظمة الحوادث وغيرها».
- (١٢) لقد اعتمدت في محاولة قصصية لي على هذه الحادثة الطريفة. انظر كتاب الصوت الخافت قصة عبور النهر إلى ضفة واحدة.
- (١٣) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ج ١ صفحة ٤٣٩.
- (١٤) البعثة يونيو ١٩٥٠: نقلا عن الصحافة الكويتية في ربع قرن.
- (١٥) وهي - من الشارع - مهازل الحياة - حياة وعناء - طول انتظار - وقد نشرت القصص الثلاث الأولى في البعثة يونيو + أغسطس ١٩٥٠، أما الأخيرة فقد نشرها في مجلة الكويت ١٩٥٠.

هوامش المرحلة الثانية

- (١) أنظر ثبت هذه القصص في كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» للدكتور محمد حسن عبدالله.
- (٢) انظر الحركة الأدبية والفكرية: د. محمد حسن صفحة ٤٧٩ - ٤٨٠ وانظر مآكثته في مقدمة كتاب (الصوت الخافت).
- (٣) انظر كتاب «الصحافة الكويتية في ربع قرن» وفيه عرض لأسماء كتبت القصة أو القصتين دون أن يعقب هذا أية متابعة.
- (٤) سليمان الخليلي: هدامه - الناشر رابطة الأدباء في الكويت ١٩٧٤ - الطبعة الأولى.
- (٥) سليمان الخليلي / المجموعة الثانية - الكويت - الطبعة الأولى. ١٩٧٨.
- (٦) د. محمد حسن عبدالله، هدامه: على طريق بناء قصة كويتية قصيرة مجلة البيان - العدد (٩٩) يونيو ١٩٧٤.
- (٧) اسماعيل فهد اسماعيل: الأقفاص واللغة المشتركة - دار العودة - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩.
- (٨) عبدالعزيز السريع: دموع رجل متزوج - توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٥.
- (٩) د. أمين العيوطي: مقدمة دموع رجل متزوج صفحة ٦.
- (١٠) المرجع السابق صفحة ٨ - ٩.
- (١١) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: صفحة ٤٩٣.
- (١٢) المرجع السابق - الموقع نفسه.
- (١٣) مقدمة «دموع رجل متزوج» ١٢.
- (١٤) انظر كتاب قصص يتيمة للأستاذ خالد سعود الزيد، والصحافة الكويتية في ربع قرن للدكتور محمد حسن عبدالله.
- (١٥) سنعمد على الطبقات التالية في دراستنا لقصص ليل العثمان:
- امرأة في إناء - الناشر دار السلاسل - ط ١ الكويت.
- الرحيل - دار الآداب - ط ١ بيروت ١٩٧٩.
- في الليل تأتي العيون - دار الآداب - ط ١ بيروت ١٩٨٠.
- الحب له صور - الطبعة الأولى - الكويت ١٩٨٢.
- لا يصلح للحب - المؤسسة العربية للدراسة والنشر - ط ١ بيروت ١٩٨٧.
- (١٦) هي: عريس في حي البنات - القلب ورائحة الخبز المحروق - آخر الليل - الموت في لحظة البدء / في الليل تأتي العيون - رحلة السواعد السمراء / الملمص الاشاعة - الطاسة - لعبة الليل / وحده الظل يبقى - الكبة - ويبقى الصوت حيا.
- (١٧) من مجموعة امرأة في إناء.
- (١٨) من مجموعة لا يصلح للحب.
- (١٩) من مجموعة امرأة في إناء.
- (٢٠) من مجموعة الرحيل.

- (٢١) (الإشاعة) من مجموعة «الحب له صور»، و«الكبسة» من مجموعة «لا يصلح للحب».
- (٢٢) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٢٣) من مجموعة (الرحيل).
- (٢٤) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٢٥) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٢٦) من مجموعة (الحب له صور).
- (٢٧) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٢٨) من مجموعة (امرأة في إناء).
- (٢٩) من مجموعة (امرأة في إناء).
- (٣٠) من مجموعة (الرحيل).
- (٣١) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٣٢) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٣٣) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٣٤) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٣٥) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٣٦) من مجموعة (امرأة في إناء).
- (٣٧) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٣٨) من مجموعة (الحب له صور).
- (٣٩) من مجموعة (الرحيل).
- (٤٠) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).
- (٤١) من مجموعة (لا يصلح للحب).
- (٤٢) ثريا البقصي: العرق الأسود - ط١ - الكويت سنة ١٩٧٧م.
- (٤٣) ثريا البقصي: السدرة - ط١ - الكويت سنة ١٩٨٨م.
- (٤٤) محمد المعجمي: الشرخ: الناشر: شركة الربيعان للنشر والتوزيع - ط١ الكويت ١٩٨٢.
- (٤٥) محمد المعجمي: تضاريس الوجه الآخر: ط١ - الكويت سنة ١٩٨٨م.
- (٤٦) وليد الرجيب: - تعلق نقطة. تسقط. طق - دار الفارابي - ط١ - بيروت سنة ١٩٨٣م.

القصّة القصيرة

في دولة البحرين

إعداد : وفد دولة البحرين

لمحة موجزة عن القصة القصيرة في البحرين

(١)

لقد ارتبط ظهور فن القصة القصيرة في البحرين بعوامل تاريخية واجتماعية وثقافية مرّ بها المجتمع البحريني في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ تبلورت الكثير من المواقف الحاسمة في الشخصية المحلية (الموقف من الاستعمار، ومن القومية العربية، والتعليم، والمرأة والتقاليد).

وبرزت نوازع الارادة الشعبية لهدم جدار العزلة السياسية والثقافية، خاصة وإن اكتشاف النفط، عام ١٩٣٢، اقتضى انتقال المجتمع البحريني من التخلف إلى التمدن، والانفتاح على مظاهر الحياة العصرية، وعلى أشكال الثقافة الحديثة.

كما يمكن لنا أن نحدد دور الصحافة المحلية في نشأة الفن القصصي في

البحرين ، وهو دور يدرك الجميع طبيعته ، لأنه لم ينفصل عن تاريخ القصة القصيرة في جميع البلدان العربية ، إذ أن من طبيعة هذا الفن ، الذي يحتاج إلى جمهور قاريء وطبقة متعلمة ، أن يرتبط بالمطابع والصحف .

من هنا يقتزن ظهور فن القصة القصيرة بظهور أول صحيفة في البحرين ، وهي جريدة البحرين التي أصدرها عبدالله الزايد . فرغم أن الطابع السياسي والاعلامي ، المرتبط بظروف الحرب العالمية الثانية ، قد طغى على الجريدة ، إلا أنها حققت بعض تطلعات المثقفين في المجال الثقافي فنشرت الشعر والمقال الأدبي ، كما نشرت المحاولات الأولى المضطربة في القصة القصيرة ، وقد بدأت هذه المحاولات بهواجس تكشف عن رغبة قوية في خلق هذا الفن الأدبي في البحرين أسوة بالبلاد العربية خاصة حين أبدى بعض كتاب الجريدة أسفه لخلو الأدب في البحرين من هذا النوع من الأدب القصصي^(١) .

ولم تمض فترة طويلة على هذه الجريدة حتى ظهرت أولى محاولات الكتابة القصصية لمحمود يوسف وهي قصص : حائرة ، والشاعر ، وبين سارق وبخيل ، فضلا عن محاولات أخرى مثل يوم إنزال السفن ونحوها .^(٢) ثم انقطعت هذه المحاولات بتوقف الجريدة . وعادت ثانية بعودة الصحافة الوطنية كجريدة القافلة والوطن وصوت البحرين . وفي هذه الصحافة تمثلت تجربة البداية الحقيقية للقصة القصيرة في البحرين بظهور قصص أحمد كمال وعلي سيار بوجه خاص فضلا عن الكتابات والمقالات القريبة من روح القصة سواء التي كتبت بأسماء مستعارة أو التي كتبها كتّاب ارتبطوا بالحركة الوطنية آنذاك كمحمود المردي وعبدالعزیز الشمالان وعبدالرحمن الباكر وغيرهم .

(٢)

ولا تستمر التجربة السابقة لبدايات القصة القصيرة في البحرين ، إذ تتوقف الصحافة في نهاية الخمسينات ، وتتوقف معها تلك البدايات ، بل أنها تنقطع تماما عن الكتابة حتى منتصف الستينات حين ظهرت جريدة الأضواء . هنا تبدأ التجربة الأكثر

قوة وعافية في بدايات القصة القصيرة في البحرين . . تجربة لم تشأ البداية من حيث انتهى السابقون، وإنما شاءت أن تبدأ من حيث هي تنظر إلى الواقع، فكانت تعلن عن حاجتها لكتابة قصة متجاربة مع الواقع كما كتب ذلك أحد قصاصي هذه الفترة وهو خلف أحمد خلف في جريدة الأضواء^(٣).

وحين وضع الكتاب تجربتهم على صعيد التجربة والواقع لم يكتفوا بمجرد التجارب مع الواقع وترديد أصداؤه ومشكلاته وتقاليده الظاهرة، وإنما تجاوزوا ذلك فأخلصوا له معبرين عن قضايا وطنهم الجوهرية كقضايا الانتفاء والحرية ومشكلات الصراع الاجتماعي ومعاناة الطبقات الشعبية المغمورة، وقلق الطبقة المثقفة، وما يصاحب التغيرات الاجتماعية في حياة الأسر المتوسطة من مشكلات خطيرة أحياناً. كل ذلك كان يدفع كتاب القصة القصيرة إلى التناقض الحاد مع الواقع أحياناً، الأمر الذي جعل منها فناً يواكب المرحلة الجديدة، ويعبر عن تطلعاتها ومشكلاتها الحضارية التي تلتبس فيها الهموم السياسية بالهموم الاجتماعية والانسانية.

(٣)

لقد جاء جيل الستينات في القصة القصيرة مشبعاً بدوافع مختلفة خلقتها سنوات القطيعة منذ نهاية الخمسينات . . وقد تهيأت له ظروف مختلفة على صعيد التعليم أو على صعيد الأجواء الثقافية العربية والقومية العامة جعلته أكثر حماساً واندفاعاً نحو تحقيق خطوات بعيدة في مجال تطوير فن القصة . وقد عرفت الصحافة في هذه الفترة أسماء هامة منها خلف أحمد خلف ومحمد عبدالملك ومحمد الماجد ظلت تكتب دون انقطاع حتى الفترة الراهنة، كما عرفت أسماء أخرى بعضها لم تتجاوز تجربته حدود كتابة قصص قليلة، وبعضها راح يشغل بجميع الحدود والامكانات الفنية التي ساعدت على تطور القصة القصيرة في البحرين . وحين ظهرت أسرة الأدباء والكتاب إلى الوجود في عام ١٩٦٩ جمعت هذه الأسماء في كيانها الأدبي وأصدرت أول مجموعة قصصية في عام ١٩٧١ تحت عنوان «سيرة الجوع والصمت» ضمت مجموعة من كتاب القصة القصيرة آنذاك أمثال خلف أحمد خلف، محمد

عبد الملك، محمد الماجد (توفي في عام ١٩٨٦) خليفة العريفي (تحول إلى المسرح)،
ومحمد مصطفى خميس (فلسطيني)، أمين صالح، خالد لوري (انقطع عن الكتابة)
عيسى عبدالله هلال (انقطع عن الكتابة)، أحمد جمعة مبارك (تحول إلى المسرح) وقد
انضاف إلى هؤلاء كتاب آخرون في السبعينات أمثال عبدالله خليفة وأحمد حجيري
(كتب مجموعة كبيرة من القصص ثم انقطع عن الكتابة ابتداء من ١٩٧٧)،
وعبد القادر عقيل وفوزية رشيد ونعيمة عاشور ومنيرة الفاضل وعائشة عبدالله غلوم
وفريد رمضان وجمال الخياط وعبدالله عيسى وغيرهم من الأسماء التي ظهرت في
الثمانينات.

ورغم كثرة الكتاب ووفرة النتاج القصصي إلا أن بينها تجارب كثيرة غير مؤثرة
إما لعدم استمرارها أو لعدم تطورها ومواكبتها للتجديدات المستمرة في هذا الفن.
ومن الطبيعي أن ينحصر التأثير الفعال في مسار تجربة القصة القصيرة عند أسماء
محددة وبارزة اتسمت بالاستمرار والانشغال الدائم بقضايا هذا الفن.

(٤)

من رواد هذه المرحلة ومؤسسيها الكاتب خلف أحمد حلف، ورغم أن
اهتماماته الأدبية قد توزعت في الآونة الأخيرة بين المسرح وأدب الأطفال، إلا أنه
مايزال يمثل تجربة متميزة في تاريخ القصة القصيرة في البحرين، وقد كتب أول قصة
في أكتوبر ١٩٦٥ بعنوان «لماذا كان وداعا» واستمر ينشر قصصه حتى هذه الفترة.
وكان من بينها قصة طويلة نشرت في سبع حلقات بجريدة الأضواء بعنوان «قلوب».
أما قصصه القصيرة فلم يجمعها كلها في كتاب، وإنما جمع الأخير منها في مجموعتين
قصصيتين الأولى بعنوان «الحلم وجوه أخرى» صدرت في عام ١٩٧٥، والثانية
بعنوان «فيزنار» صدرت في عام ١٩٨٥. وللكتاب اهتمامات جيدة بأدب الأطفال،
فقد نشر قصصا عديدة، كما كتب مسرحيات للأطفال منها، «مصباح علاء الدين»
و «النحلة والأسد» و «ثعلوب الحبوب» و «وطن الطائر». وقد عرضت معظم هذه
المسرحيات في السنوات الأخيرة ولقيت نجاحا جيدا.

(٥)

ويعتبر محمد عبد الملك من أكثر كتّاب هذه المرحلة إخلاصاً لهذا الفن وإنتاجاً فيه، وهو يواكب تجربة خلف أحمد خلف دون أن تعترى تجربته وقفة أو فترة انقطاع، ويشحذ إنتاجه القصصي بكثير من الاهتمام بقضايا الواقع. وقد كتب أول قصة قصيرة في مارس ١٩٦٧ بعنوان «رحلة الصقور» ثم توالى نتاجه في الصحافة المحلية والعربية وصدر له حتى الآن من المجموعات القصصية ما يلي : موت صاحب العربة (١٩٧٢)، نحن نجب الشمس (١٩٧٥)، ثقب في رثة المدينة (١٩٧٩)، السياج (١٩٨٢)، النهر يجري (١٩٨٤)، ورأس العروسة (١٩٨٨). كما صدرت له رواية واحدة بعنوان «الجدوة» في عام ١٩٨٠.

وقد حظيت تجربة هذا الكاتب باهتمام نقدي كشف عن طبيعة أسلوبه الفني ونهجه الواقعي.

(٦)

ويكتب محمد الماجد أول قصصه القصيرة في ديسمبر ١٩٦٥ بعنوان «غناء الذكريات» ثم تتوالى كتاباته القصصية التي جمعها في ثلاث مجموعات تعبر عن تحولاته الفنية والنفسية منذ بداية تجربته وحتى وفاته في عام ١٩٨٦. وقد صدرت المجموعة الأولى في الكويت بدون تاريخ بعنوان «مقاطع من سمفونية حزينة» وصدرت الثانية في عام ١٩٧٧ بعنوان «الرحيل إلى مدن الفرح» وصدرت الثالثة في عام ١٩٨٤ بعنوان «الرقص على أجفان الظلام» وقد عبرت تجربته القصصية عن قلق نفسي حاد ومشاعر رومانسية جريئة كما اصطبغت بثقافة تختلط فيها المثالية بالتصوف بالعبث والوجودية.

(٧)

وقد لحق بالكتّاب الثلاثة السابقين مجموعة من الكتّاب الذين أثروا تأثيراً كبيراً في مسار تجربة القصة القصيرة في البحرين ومن أبرز هؤلاء أمين صالح. فهو ينشر

أول قصصه في يناير ١٩٧٠ بعنوان «على صخرة جافة تحطم رأسي» ثم تستمر تجربته في التطور والنضج بسرعة تميزه عن بقية كتاب القصة القصيرة في البحرين. وهو ما تعبر عنه مجموعاته القصصية الصادرة. ففي عام ١٩٧٣ صدرت مجموعة «هنا الوردة هنا نرقص»، وفي عام ١٩٧٧ صدرت مجموعة «الفراشات» ثم صدرت مجموعة «الصيد الملكي» في عام ١٩٨٢ وصدرت مجموعة «الطرائد» في عام ١٩٨٣ ومجموعة «ندماء المرفأ . . ندماء الريح» في ١٩٨٧.

وقد صدرت له رواية واحدة فضلا عن قصصه القصيرة بعنوان «أغنية ألف صاد الأولى». ومن أكثر ما تتميز به قصص أمين صالح تحررها من شكل القصة التقليدية واتجاهها نحو التجريب واهتمامها المكثف باللغة التعبيرية والتصوير والخيال وإن نزعنا نحو مشاغل تبدو بعيدة عن سطح الواقع.

(٨)

وتقابل تجربة أمين صالح مع تجربة عبدالله علي خليفة الذي نشر له أول قصة في يوليو ١٩٧٠ باسم مستعار تحت عنوان «الحلم». وهو مثل سابقه لم ينقطع عن هذا الفن وإنما انشغل به، وتوجه إليه كلية، واهتم بتطويره امتدادا مع تجربة محمد عبدالملك المعنية بقضايا القصة الواقعية النقدية. وكانت له محاولات جادة لكتابة قصة واقعية أكثر تقدما من الناحية الأيدلوجية والفنية نجدها في قصص المجموعة الثانية والثالثة بوجه خاص. وقد صدرت مجموعته الأولى في عام ١٩٧٥ بعنوان «لحن الشتاء» دون أن تتضمن بداياته الأولى، ثم نشر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب مجموعته الثانية بعنوان «الرمل والياسمين» ثم مجموعته الثالثة بعنوان «يوم قاطظ».

ويتوجه عبدالله خليفة توجها جادا نحو كتابة الرواية، بل أنه أكثر من أهتم بكتابة الرواية حيث صدرت له ثلاث روايات وهي «اللائيء» و «القرصان والمدينة» و «الهيرات».

ومن تتميز تجربته القصصية مع أمين صالح وعبدالله خليفة عبدالقادر عقيل الذي نشر أول قصة له في فبراير ١٩٧٢ باسم مستعار وكانت هذه القصة بعنوان «الوقت» واستمر ينشر باسم مستعار ما يقارب ١٢ قصة قصيرة . . وجميع هذه القصص لم تتضمنها مجموعته القصصية الأولى «استغاثات في العالم الوحشي» التي صدرت في عام ١٩٧٩ . وبعد هذه المجموعة تطورت تجربة عبدالقادر عقيل القصصية بسرعة مذهلة وأصبحت واحدة من التجارب المتميزة في القصة البحرينية القصيرة . . وخاصة في المجموعة الثانية «مساء البلورات» التي صدرت عام ١٩٨٥ وكتابه الأخير الذي صدر في ديسمبر ١٩٨٧ بعنوان «رؤى الجالس على عرض قدامه بحر زجاج شبه البلور» وهو عنوان يحمل دلالة المرحلة الجديدة المعتمدة على الصور المكثفة واللغة الشعرية المركزة التي ترفد من الذاكرة والتراث بانتقاء دقيق .

مع نهاية السبعينات تعددت أصوات التجربة القصصية في البحرين بكثافة ملحوظة وفي حين تستقر أدوات بعض من ذكرنا من الكتاب، تتجه أسماء أخرى إلى الانشغال غير المحدود بأشكال الحداثة في القصة ومن هنا تشكل جميع الأنساب والاتجاهات خلال هذه الفترة من الإشراف المباشر على الواقع إلى الواقعية النقدية والتحليلية والرومانسية، ومن التوظيف الاسطوري أو الشعبي إلى الكتابة الشعرية، ومن تقنيات السينما والكاميرا إلى تيار الوعي ومن اللوحات والمقاطع إلى السريالية، ومن الأبعاد التشكيلية إلى إيقاعات الأحلام ، ومن الفانتازيا إلى الكوايبس والرؤى المتقاطعة أو المقتنعة . . ومن لغة الشعر إلى لغة التمثيل والرسم . . الخ .

كل هذه الملامح تتمثل في تجارب من ذكرنا كما تتمثل في كتابات عديدة ظهرت في الآونة الأخيرة وتبلورت في سياق الاتجاهات والمعالن الراهنه للقصة القصيرة في البحرين ومن هذه الأسماء فوزية رشيد التي صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان «مرايا الظل والفرح» في ١٩٨٣ كما صدرت لها رواية بعنوان «الحصار» في ١٩٨٣ ، وكذا نعيم عاشور الذي صدرت له «حالات العباء الأولى» في ١٩٨٦ و «دفع لا

وصف له» في ١٩٨٦، ومثيرة الفاضل التي صدرت لها مجموعة «الريمورا» في عام ١٩٨٣، وفريد رمضان في مجموعته «البياض» التي صدرت في عام ١٩٨٤.

من مصادر دراسة القصة القصيرة في البحرين

د. ابراهيم عبدالله غلوم :

- ١ - القصة القصيرة في الخليج العربي.
- ٢ - سلسلة مقالات عن القصة القصيرة في البحرين وتجربة البدايات نشرت في جريدة الأضواء عام ١٩٧٥.
- ٣ - الواقعية النقدية في قصص محمد عبدالملك، دراسة نقدية مطولة نشرت في مجلة كتابات عام ١٩٧٦.
- ٤ - انتحار الذات وانهايار القصة. دراسة نقدية في تجربة محمد الماجد القصصية، ملتقى محمد الماجد للقصة القصيرة، أسرة الأدباء والكتاب، مارس ١٩٨٧.
- ٥ - الواقعية الجديدة في القصة البحرينية القصيرة، مجلة الأقلام، العراق.

أحمد المناعي :

- ١ - انطباعات عن الحركة الأدبية الجديدة في البحرين - صدى الأسبوع، عدد ١٠٧، ٢٣ نوفمبر ١٩٧١.
 - ٢ - التعريف بالحركة الأدبية الجديدة في البحرين، اصدار أسرة الأدباء والكتاب.
- عبدالله علي خليفة :

- ١ - ملاحظات حول القصة القصيرة في البحرين، مجلة الموقف الأدبي السورية.
- ٢ - قراءة في قصص أمين صالح، صدى الأسبوع، يولييه ١٩٧٣.

أحمد محمد عطية :

كلمات من جزر اللؤلؤ.. دراسات في أدب البحرين الحديث - الهيئة المصرية العامة ١٩٨٨.

قاسم حداد :

عن واقع القصة القصيرة في البحرين، مجلة الأقلام العراقية عدد ٧ نيسان سنة ١٩٧٥/١٠.

أسرة الأدباء والكتاب :

كتاب حول تجربة محمد الماجد القصصية، يضم دراسات نقدية للدكتور سليمان الشطي والدكتور ابراهيم عبدالله غلوم، والدكتور محمد جابر الأنصاري، والأستاذ عبد الحميد المحادين، يصدر قريباً.

د. محمد حسن عبدالله :

القصة البحرينية القصيرة بين حرية الفن وقيد الالتزام.
المجلة العربية للعلوم الانسانية - مجلد (١)، شتاء ١٩٨١.

د. عمر الطالب :

ملاحق القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت والبحرين).
بحث ضمن كتاب اللغة العربية وآدابها في الخليج العربي، منشورات مركز دراسات الخليج العربي - جامعة البصرة - ١٩٧٧.
دراسات في أدب البحرين :

يتضمن فصلاً عن القصة القصيرة.
منشورات معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٨٠.

هوأمش

- (١) انظر كتاب «القصة القصيرة في الخليج العربي» ص ١٠٧.
- (٢) المصدر السابق.
- (٣) انظر مقالة في جريدة الأضواء عدد ٦ - ١٤ / ١٠ / ١٩٦٥.

أضواء على تطوّر لقصة القصيرة

في المملكة العربية السعودية

د. منصور إبراهيم الحازمي

إن الذين أحسنوا بي الظن، ووثقوا بقدرتي التاريخية، أقول لهم شكراً، ولا أريد، رغم إحساسي بالخرج، أن أخيب لهم ظناً. غير أن التصدي لمثل هذا الموضوع في ورقة صغيرة، تحاول الشمول والإحاطة، ليس أمراً سهلاً. ومن المؤكد أن تلاوة مثل هذه الورقة، مكتملة أو مختصرة، أمر يدعو إلى الضيق والملل. فمن منا يستطيع في هذه الأيام القلقة الإنصات إلى تاريخ يتلى، وقد كان آباؤنا، بل وبعض المسنين منا، يقضون الليالي الطوال في الاستماع إلى تواريخ الأبطال وأقاصيص الحب ونوادير الظرفاء والشطار. ولو كان في مقدوري أن أجعل تاريخي عن القصة القصيرة جذاباً، كنتك الحكايات والسير الشعبية لفعلت. ولكن أني لي خيال ذلك الراوي القديم وجمهوره؟ بل وأني لي تلك الملكة الإبداعية الخصب، التي كتب بها الأستاذ يحيى حقي كتيبه الرائع (فجر القصة المصرية)؟

ومع ذلك، فإن هذا الحذر لا يعطيني من أداء هذه المهمة الثقيلة. ولكن دعوني أوجّلها قليلاً لأحدثكم عن موضوع من شأنه أن يزهدكم في التاريخ الأدبي ويزيدكم نفوراً. أعني هذا التشابه الكبير في المؤلفات التي ظهرت في السنوات الأخيرة عن القصة القصيرة في البلدان العربية: القصة القصيرة في مصر، القصة القصيرة في السودان، القصة القصيرة في اليمن الخ. إن خطط البحث في معظم هذه الكتب تتماثل وتكاد تتطابق إلى درجة مذهلة. فهي في الغالب من باين:

الباب الأول بعنوان: بدايات القصة القصيرة، وتحتة ثلاثة فصول، الفصل الأول: القصة القصيرة - نشأتها ومؤثراتها، الفصل الثاني: المقال القصصي، الفصل الثالث: الصورة القصصية. أما الباب الثاني، فهو بعنوان: القصة الفنية، وتحتة فصلان أو ثلاثة تتحدث في الغالب عن تطور القصة القصيرة في الشكل والمضمون وعن التيارين الرئيسيين: الرومانسي والواقعي. وقد يتسع هذا الباب، أو يفتح باب ثالث، للتيار «الحداثي»، إن أراد الكاتب مواصلة مسيرته إلى الزمن الحاضر. إننا نستطيع القول، إذن، أن هناك خطوة واحدة يتداولها الباحثون في مؤلفاتهم رغم الاختلافات الطفيفة. وهذه الظاهرة لا يمكن تفسيرها على أساس الصدفة وحدها أو توارد الخواطر، ولكن يمكن تفسيرها - إن نحن أحسنّا الظن - على أساس الضرورة العلمية. أعني أن القصة مثل الكائن الحي، لا بد أن يمر بمراحل متعاقبة من الولادة إلى النشأة إلى التطور، كما أن هناك ظروفًا متشابهة، فكريًا واجتماعيًا وسياسيًا، تجمع البلدان العربية وشعوبها من المحيط إلى الخليج.

لماذا إذاً لا نكتب، والحالة هذه، كتاباً واحداً بدلاً من تبديد الجهد في كتب متعددة؟ وفي هذا الكتاب يمكننا أن نبرز اللون العربي العام، وأن نتلمّس في الوقت نفسه الألوان المحلية الخاصة المتنوعة. وإذا كانت هذه فكرة صعبة التحقيق من الناحية العلمية، على مستوى العالم العربي، فلماذا لا نبدأ بمنطقة الخليج، أو بالأحرى منطقة الجزيرة العربية؟

وإلى أن تتحقق هذه الفكرة المثالية، فلا بد، إذن من اعتبار ما يكتب عن كل بلد عربي على حدة، إنما هو بمثابة التمهيد الضروري للوصول إلى هذا الحلم المتحقق

فعليا في اللغة الواحدة، وفي التاريخ الواحد، وفي الواقع الواحد، وفي القضايا المشتركة، وفي العادات والقيم المتشابهة، وأكاد أقول في السلالات والدماء المختلطة. وعلى المستوى الأدبي والثقافي، لا بد من الاعتراف بأن المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي - مصر والشام والعراق - قد مارست، كما هو الحال في تاريخنا القديم، تأثيرها الواضح على بقية البلدان العربية طوال النصف الأول من هذا القرن، ولا يزال التأثير والتأثر قائما بين كافة البلدان العربية في الوقت الحاضر. لهذا، فإن الآداب العربية المحلية لا تخلو تاريخها الحديث من نزعة جبرانية أو نزعة عقّادية أو نزعة سيّابية أو نزعة أدونيسية أو نزعة تيمورية أو نزعة محفّوظية إلى آخر ما هنالك من تيارات ومذاهب. وهذا يشمل الإبداع، كما يشمل الدراسات والأعمال النقدية.

لذلك، لا نستغرب أن يكون أبرز قصاصينا في مرحلة النشأة بين الحرين، ثم في مرحلة التأصيل والنضج في فترة الخمسينات والستينات، ثم في مرحلة «الحدّثة» في الوقت الراهن، هم أناس استطاعوا أن يكسروا حواجز البيئة المحلية. وأن يتجاوزوها إلى آفاق البيئة العربية الواسعة، بل البيئة العالمية الأكثر حرية واتساعا. إن الفن لا ينمو ويزدهر إلا بالتلاقح والاحتكاك، وفي الساحات الرحبة ذات الهواء المتجدد. لقد كان أحمد رضا حوحو أهم قاصّ في المرحلة الأولى وهو أديب جزائري استوطن المدينة المنورة مدة من الزمن، وكان يتقن اللغة الفرنسية ويترجم عنها، وقد أسهم بقصصه القصيرة الموضوعية والمترجمة في صحفنا المحلية، ولم يعد إلى بلاده الجزائر إلا خلال الحرب العالمية الثانية وكان من شهداء الكفاح الجزائري^(١) ذكره الأستاذ عبدالله خليفة ركيبي في كتابه (القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر) واعتبره من رواد القصة الجزائرية، ونحن نعتبره كذلك من روادنا في مجال الفن القصصي.

أما حمزة بوقري وإبراهيم الناصر ومحمود المشهدي، الذين قاموا بتطوير القصة القصيرة واتجهوا بها اتجاها فنيا واقعيا في المرحلة الثانية، فقد كانوا أكثر انفتاحا على الثقافة العربية والعالمية من الجيل السابق. وقد تنبه إلى ذلك الأستاذ سحبي الهاجري - في أطروحته عن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية - حيث أشار

إلى استفادة أولئك الأدباء من البيئات الاجتماعية والثقافية التي قضوا فيها جزءاً من نشأتهم الأولى: فحمزه بوقري تلقى دراسته الجامعية في كلية الآداب بالقاهرة، ودرس فيها فنون الأدب المستحدثة ومن بينها القصة القصيرة وكان له اهتمام خاص ببعض رواد القصة القصيرة في مصر، وإبراهيم الناصر قضى ربيع حياته في العراق إبان تخلق القصة العراقية القصيرة ومحمود عيسى المشهدي كانت دراسته في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وعاش الحياة الثقافية في مصر طوال مدة دراسته، كما قضى جزءاً من دراسته في الولايات المتحدة الأمريكية^(٢).

فإذا ما وصلنا إلى جيل الشباب، من السبعينات حتى الوقت الحاضر، من أمثال عبدالله السالمي وسليمان سندي ومحمد علوان وعبد العزيز المشري وحسين علي حسين، وجدنا الحواجز الثقافية تكاد تتساقط وتتلاشى بين بلادنا والعالم الخارجي، بحكم التحديث الشامل الذي شهدته المملكة وبلدان الخليج الأخرى في سنوات «الوفرة» أو «الطفرة»، وما استتبع ذلك من التوسع في التعليم وإنشاء المنابر الثقافية المتعددة وازدهار حركة النشر، وسهولة الامتزاج والاختلاط والانتقال والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى. ولم يعد حاجز اللغة قائماً كما كان في الحال في العهود السابقة، بعد أن كثرت البعثات وتنوعت «الدورات»، ووفد الآلاف من العمال والفنيين والمستشارين الأجانب، وعاد الآلاف من الطلاب السعوديين من أمريكا وأوروبا، واحتلت اللغة الإنجليزية مكانة لم تحتلها في أي وقت مضى. ومع ذلك فقد ظل المعين العربي إبداعاً وترجمة، هو المصدر الأساسي الذي استقى منه أدباؤنا الشباب وانعكس على إنتاجهم. وقد بين الدكتور محمد الشنطي بعض هذه المؤثرات، العربية والأجنبية، في القصة القصيرة السعودية، فذكر أمثال يوسف ادريس وغسان كنفاني ومحمد الطاهر عبدالله وزكريا تامر، إلى جانب سارتر وكامو وكافكا وغيرهم من الأدباء الغربيين^(٣).

لقد كان الفن القصصي يعيش في بلادنا، بين الحربين، على هامش الأدب، كما هو حاله في معظم البلدان العربية. كان الشعر سيد الفنون لأسباب تاريخية، والمقالة مادة الصحافة ووسيلة الخطاب الإعلامي. فارتقى الشعر وتقدمت المقالة

وانزوت القصة مهمة في ثياب رثة. لم يسأل أحد عنها إلا قلة من المحسنين كعبد القدوس الأنصاري وأحمد رضا حوحو- الذين شعروا بأهميتها، لا كفن أدبي متميز، بل كوسيلة مؤثرة في تليين القلوب وفي بث النصح وتقديم المواعظ وقد تندس القصة متخفية في مقال فني خفيف الظل يهدف إلى النقد الاجتماعي والسخرية من الأوضاع القائمة، كما فعل حمزة شحاته في سلسلة مقالاته التي نشرها عن «الحمار» في صحيفة «صوت الحجاز» سنة ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م وكان ينتقد فيها غرور الإنسان وانحطاطه عن طريق دفاعه عن الحمير وما نسب إليها ظلماً من مفاسد ورذائل. ويقول شحاته عن حماره المدلل: «أما حماري فهو بدع بين الحمير. وأقسم بالله أنه لو كان إنساناً لكان مكانه بين من تشغل الدنيا بذكرهم من العظماء والفنانين ظاهراً مرموقاً»^(٤).

وقد استخدم الأسلوب القصصي في بعض المقالات التي كان ينشرها في جريدة «صوت الحجاز» أحمد السباعي ومحمد حسن كتيبي وإبراهيم هاشم فلالي؛ وكذلك عمد محمد حسن فقي إلى استخدام الأسلوب نفسه في سلسلة مقالاته التي نشرها في جريدة «البلاد» تحت عنوان «فيلسوف»، في فترة متأخرة^(٥).

لقد مضت فترة ما بين الحربين، دون أن نثر خلالها على محاولات جديدة لخلق قصة قصيرة ناضجة. ومع ذلك فقد كانت جريدة «صوت الحجاز» ومجلة «المنهل» تنشران أحياناً بعض القصص القصيرة لأحمد رضا حوحو ومحمد عالم الأفغاني ومحمد أمين يحيى ومحمد سعيد العامودي وغيرهم.

وأول مجلة «المنهل» اهتماماً خاصاً بالقصة منذ إنشائها سنة ١٣٥٥هـ - ١٩٣٧م. وقد أجمل الدكتور محمد الشامخ طبيعة القصة القصيرة التي نشرت خلال مرحلة النشأة إذ يقول: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب السعودي الذي أنتج خلال هذه الفترة، هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني. فقد كانت لهذه القصص عظمات تحاول إيضاحها، أو آراء تريد إثباتها والدفاع عنها»^(٦).

والحقيقة أن الخمسينات من هذا القرن هي البداية الصحيحة لولادة القصة

الفنية القصيرة في بلادنا، أما ما تقدمها من محاولات فلا يعدو التمهيد الذي لا يخلو معظمه من ركافة وسذاجة. ولم تسلم هذه الفترة أيضا من النماذج التي تستدرّ الدموع وتدغدغ العواطف، كما نرى في مجموعة «أنات الساقية» (١٩٥٦) للشاعر الشهير حسن عبدالله القرشي، وأتلك التي تسعى إلى مجرد التسلية والإثارة، كما هو الحال في مجموعتي أمين سالم رويحي: «الأذن تعشق» (١٩٥٨) و«الحنية» (١٩٥٩). ولكن يكفي أن يظهر عدد قليل من الكتاب الذين فهموا فنّ القصة فهما صحيحا لنقول أننا كنا حينذاك على أبواب عهد جديد. ويبدو أن المرحوم حمزة بوقري قد استهل ذلك العهد لترجمة بعض الأقاصيص من عيون الأدب العالمي - لتشيكوف وجي دي موبسان وتولستوي وسومرست موم وغيرهم - نشرها في جريدة «البلاد السعودية» ابتداء من سنة ١٣٧٤هـ - ١٩٥٤م^(٧). كما قام بنشر قصص قصيرة من تأليفه يقول عنها الهاجري: «ولأول مرة في مسيرة القصة القصيرة في المملكة نقرأ عند البوقري قصة قصيرة حقيقية، نذكر ونحن نقرأها قصص تشيكوف وموبسان ومحمود تيمور وغيرهم من رواد القصة القصيرة في العالم»^(٨). غير أن البوقري قد شغلته الوظائف الإدارية ثم الأعمال التجارية عن الفن فلم يتفرغ له، ولم يكتب سوى عدد ضئيل من القصص القصيرة التي نلمس فيها روح فنان أصيل لم يلبث للأسف، أن انكفأ على نفسه واختلق. وبرز اسم إبراهيم الناصر، بعد البوقري، في أواخر الخمسينات، ويظل أهم ممثل للاتجاه الواقعي في كتابة القصة الشهيرة، وأهم من رصد التغيرات الاجتماعية التي كانت تمر بها بلادنا طوال فترة الستينات. وقد أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: «أمهاتنا والنضال» (١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م)، «أرض بلا مطر» (١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م)، «غدير النبات» (١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م).

ويتفاوت المستوى الفني في هذه المجموعات الثلاث، فالكثير من أقاصيص مجموعته الأولى «أمهاتنا والنضال» مبنيّ على أفكار مسبقة لا علاقة لها بالنمو الداخلي للحدث أو الشخصية، ونرى كذلك الكثير من الافعال في أقاصيص «غدير النبات».

وتظل مجموعة «أرض بلا مطر» أصدق تمثيلا لفن إبراهيم الناصر الذي يعتمد

على المونولوج الداخلي في تصوير الشخصية ومواقفها إزاء مشكلة ما أو وضع معين، ويستمر هذا الحوار النفسي حتى آخر القصة حيث ينتهي بلحظة تنوير تؤكد ما سبق استشفاه من الحوادث السابقة.

على أن الرائد الحقيقي للقصة الواقعية - في تقديري - ليس البوقري ولا الناصر، بل المرحوم الشيخ أحمد السباعي، الذي ولد بمكة المكرمة في أواخر العهد العثماني سنة ١٣٢٣هـ، وتعلم في مدارس الحسين، واضطرت ظروف العيش أن يبدأ حياته العملية مبكرا خلال سنوات الحرب العالمية الأولى. وقد رافق النهضة الأدبية في بلادنا منذ بداياتها الأولى. محررا صحفيا وكاتبا ومؤلفا. ومع أنه لم يكتب سوى مجموعة قصصية واحدة هي «خالتي كدرجان» - ظهرت متأخرة سنة ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م - إلا أنه أصدر العديد من الكتب قبلها التي تنحون نحو قصصيا وتدور حول تجارب ذاتية اجتماعية، وتنفذ في تصويرها وتحليلها وسخريتها اللاذعة إلى العمق من واقعنا الفكري والاجتماعي. ومن هذه الكتب «فلسفة الجن» (١٣٦٨هـ - ١٩٤٨م)، «أبوزامل» (١٣٧٤هـ - ١٩٥٤م)، «يوميات مجنون» (١٩٥٨م)، «صحيفة السوابق».

حقا. إن السباعي لم يكتب القصة بمواصفاتها الكلاسيكية الصارمة عند موباسان وتيمور، ولكنه كتبها بروح الفنان الذي يستوحي فنه من الحارة القديمة ومن الحياة الشعبية البسيطة، وواقعيته لا يبحث عنها في حدود قصة بعينها لها عالمها الخاص وصدقها الفني، - ماعدا قصته «خالتي كدرجان» بل يبحث عنها مبثوثة في قصص وحكايات متفرقة.

لقد استمر التيار الواقعي الكلاسيكي في القصة السعودية القصيرة طوال فترة الستينيات والسبعينيات عند المشهدي وعبدالرحمن الشاعر ونجاة خياط وخليل الفزيع وغيرهم، حتى أصبنا في أواخر الستينيات أو أوائل السبعينيات بعدوى «الحداثة» التي عمّت العالم العربي من المحيط إلى الخليج، وكانت رياحها قد هبّت عاصفة مدوية في أوروبا وأمريكا منذ أمد طويل. ولن نبحت هنا في تعريف «الحداثة» أو تحديد هويتها وماهيتها، فليس هناك في الواقع تعريف علمي متفق عليه، رغم ما كتب عنها من

مؤلفات، وما دَبَّج من بحوث ومقالات، وما أثير حولها من لفظ ومنازعات. ولكن هناك ما يشبه الاتفاق على أن «الحدائث» مصطلح غربي قديم فضفاض، يقع في تاريخ أوروبا وأمريكا ما بين سنة ١٨٩٠ - ١٩٣٠م، ويشمل جميع الحركات والاتجاهات الفنية والأدبية التي ظهرت خلال تلك الحقبة ومنها: الرُمزية والانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والدادائية والسريالية وغيرها. وهي اتجاهات ونزعات متصارعة ومتناقضة أحيانا، ولكنها جميعها تنضوي تحت لواء «الحدائث»، في رؤيتها المتشائمة إلى الحضارة والتراث والانسان، وفي ميلها إلى التجريد وثورتها على الواقعية والعقلانية وجميع الأشكال الفنية المتوارثة^(٩).

أما عن الأسباب التي أدت إلى ظهور «الحدائث» في أوروبا على تلك الصورة العنيفة المدمرة، فإن معظم الباحثين يتفقون على أنها كانت ردة الفعل الطبيعي لما حدث في أوروبا من مكتشفات علمية ومتغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. يقول براد بري ومكفارلين في كتابهما (الحدائث) Modernism أن الحدائث كانت الفن الوحيد الذي استجاب لما حلَّ بأوروبا من اضطراب شامل، وكان نتيجة لانعدام اليقين والتحديد المطلق واكتشاف هينزنبرج لمبدأ استحالة اليقين في علم الفيزياء. إنه الفن الوحيد الذي يصلح لانهيار العقل، ولما أصاب المدينة من دمار إبان الحرب العالمية الأولى، الفن الوحيد الذي يلائم هذا العالم الذي غيَّره وفسَّره تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد. إنه فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة. وهو فنٌ تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى. هو أدب التكنولوجيا. وهو الفن الذي جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلية وبعد اندثار الآراء المتوارثة عن وحدة الشخصية الفردية وبعد ظهور الفوضى التي حلت أثر تكذيب المفاهيم العامة للغة. وأثر تحول الحقائق الموضوعية جميعاً إلى مجرد تخيلات شخصية. إنه فن تحديث أوروبا^(١٠).

تلك، إذا، «حدائث» أوروبا وأمريكا، وهي حدائث قديمة، كما رأينا، فكيف انتقلت إلى مصر وإلى غيرها من المراكز الثقافية المتقدمة في العالم العربي - في أوائل

الستينات أو في أواخرها - ليس مهما - إنما المهم أنها ظهرت بعد فترة طويلة من ظهورها في مواطنها الأصلية . فكيف حدث ذلك؟

إن الذين لا يرون في الحركات الفنية والأدبية التي تنبثق فجأة في العالم العربي ثم تختفي دون أسباب أو مقدمات سوى مجرد تقليد، يدخلون «الحداثة» ضمن هذا المفهوم العام، أي أنها لا تختلف عن بقية المذاهب والنزعات الأخرى التي اقتبسناها فيما اقتبسنا من أوروبا كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية الخ مجرد تقليد أو أن شئنا التخفيف من هذه الكلمة قلنا: تأثر أو استلهام . وإلا فأين الأسباب التي يمكن أن تؤدي إلى «الحداثة» في الواقع العربي: أين انعدام اليقين؟ وأين العقلانية التي نريد الثورة عليها؟ بل أين التصنيع؟ وأين المكتشفات العلمية؟ وأين التكنولوجيا؟ والعرب منذ حوالي قرنين من الزمان ولا يزالون وهم يحاولون جاهدين الحصول على العقل والتصنيع والتكنولوجيا لا الثورة عليها .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود أن الكثير من المذاهب والتيارات الفلسفية والأدبية في أوروبا، كالوجودية والتكعييبية والسريالية والعبث واللامعقول «قد انتقل إلينا نحن رجال الفكر والأدب والفن في البلاد العربية، فشاركنا فيه مشاركة من وجد فيه تعبيرا عن حالته، لكن كذلك مشاركة من أعوزته قوة الابتكار والابداع»^(١١) .

إن الذين يؤمنون بهذه «الحداثة» وينافحون عنها فهم لا يعدمون، في الواقع العربي المتردي منذ الستينات، المبررات والمسوغات، وهم يشيرون إلى نكبة ٦٧ على نحو خاص، ويعتبرونها الحد الفاصل بين عهدين «إذ لم تعد الحياة بعد ٦٧ كالحياة قبل ٦٧ في العالم العربي بعامه وفي مصر بخاصة . لقد أخذ هذا الجيل على عاتقه أن يعبر عن مرارة الشباب وضياعه في الحاضر وعن تطلعه وأحلامه في المستقبل، وعن إصراره على تغيير الواقع الأليم وتجاوز التجربة المريرة» لذا فإن ذلك الجيل يسمى نفسه جيل ٦٨ إشارة إلى نكبة ٦٧، كما يسمى نفسه «جيل بلا أساتذة» إشارة إلى خروجه على جميع الأعراف الأدبية قبله، لأن تلك الأعراف، التقليدية والكلاسيكية، لم تعد ملائمة لهذه الفترة المظلمة^(١٢) .

فإذا ما تساءلنا بعد ذلك عن هذه «الحداثة» - وهي مظهر من مظاهر الرفض والاعتراب والهزيمة - كيف انتقلت إلى المملكة؟ ولماذا؟ وكيف نوفق بين اليقين وعدم اليقين، وبين العقل واللاعقل، بين المنطق والعبث، بين المحافظة والتمرد، بين البناء والهدم؟ لم نجد جواباً شافياً. لقد صادف ورود «الحداثة» لدينا - أوائل السبعينيات - بداية فترة مزدهرة، ربما لم تشهد لها البلاد مثيلاً في كل تاريخها الطويل، من حيث النمو الاقتصادي والتوسع العمراني والازدهار التجاري، وزيادة الدخل، والرفاه الذي عمّ الكثيرين إلى حدّ الامتلاء والترف. فكيف يتوافق ذلك كله مع نغمة الرفض وحالة التشاؤم التي نواجهها دائماً في أدب الشباب من «الحداثيين»؟ لقد طرحت الدكتورة فاطمة موسى مرة هذا السؤال وهي تتابع مثل هذه الحالة في القصة السعودية: «هل يتوافق الكاتب - فحسب - مع تقليد أدبي، أم أنه يصور جانباً معيناً من هذا المجتمع، «لا أستطيع أنا بوصفي غريبة أن أراه؟» وتتساءل متعجبة «ولكن أين هي المدينة الحديثة النظيفة، والبنائات الشاهقة والأسواق الزاخرة بالسلع والناس الحسنو التغذية، الحسنو المظهر الذين أراهم حولي دائماً؟ ألا يشكلون مادة ملائمة للأدب؟» (١٣).

وتعيدنا الدكتورة فاطمة موسى إلى نفس السؤال السابق: هل الحداثة مجرد تقليد أدبي أم أنها تعبير حقيقي عن واقع معاش؟

ولكن دعونا قبل محاولة الإجابة عن هذا السؤال أن نأخذ «عيناً» من تصوير بعض قصصينا لهذا «الواقع المعاش» لتبين مدى التناقض بين عالم الفن المتخيل وبين العالم المادي الموضوعي للواقع الحقيقي. ولتكن هذه «العين» من أقاصيص حسين علي حسين، لأنه من أكثر قصصينا نضجاً ومن أغزرهم إنتاجاً ومن أكثرهم تمثلاً للتيارات العربية والغربية الجديدة، ومن أشدهم بعداً أو رفضاً لذلك الواقع المادي الذي أشرنا إليه.

ونلاحظ بادئ ذي بدء - وقد غاب هذا فيما يبدو عن ذهن الدكتورة فاطمة موسى لأنها، كما تعترف، غريبة عن البيئة السعودية - إن أبطال حسين علي حسين لا يتممون في الغالب إلى عامل «الطفرة» الجديد، بل أن أكثرهم قد استحضروا من عالم

قديم . أنهم مغرمون بالتسكع ، لا تراهم إلا على الأرصفة وفي الحوارى القديمة والأحياء الشعبية الصميمة : العنبرية ، وباب الشامى ، والشرفية ، وباب جديد وسوق الندى ، والبطحاء ، وشارع الريل الخ ، وتلك جميعها أحياء شعبية معروفة في المدينة المنورة وجدة والرياض ، ولها عقب خاصٌ وذكريات عاطفية أثيرة في نفوس الكثيرين ، وينتهي تطواف هذه الشخصيات غالباً بالمقهى ، حيث الصخب والطرب ، «براريد» الشاي ، و«تعميرات» الجراك أو الحمى ، لقد احتفظت ذاكرة الكاتب ببعض العادات القديمة المألوفة لأهل المدن في الحجاز : «التمشية» و«المقهى» ، وطبقة المتسكعين ليست ، بطبيعة الحال ، من الأغنياء أو الأعيان أو المثقفين ، بل هي من التلاميذ وصغار الموظفين وأرباب الحرف . لا «يتمشون» أو يرتادون المقاهى للمتعة ، بل هروبا من المشاكل : الفشل في الدراسة أو الإفلاس أو مجرد الملل . وقد تتضخم هذه المشاكل في أذهان أصحابها حتى لتبدو أكبر من حجمها الحقيقي . وهي لا تعدو أن تكون في الواقع نتائج حتمية لعيوب متأصلة في الشخصية ، أبرزها الخمول والتبؤد . وقد يكون الحظ العاثر ، ولكنه قليل نادر . أما القاعدة العامة ، فهي استمرار التفكير دونما عمل ، واستمرار الحياة مجردة من الهدف ، تسير ويسير فيها المتسكعون العاطلون دون أن يحس أحد .

ترى كيف أحس بهم حسين علي حسين؟!

التلميذ الذي يشعل النيران في كتبه ويتأملها في جنون ، الناسخ الذي تعديه الآلة بجمودها ورتابتها ، الصياد الذي يصاب بعقم الزوجة وعقم البحر ، البدوي الذي يخاف المدينة فيرجع من حيث أتى ، العانس التي تنتظر الرجل دون جدوى ، لقد صوّروا جميعاً تصويراً غمطياً متشائماً ، نحس فيه بتوقف الزمن وركود الحياة وتفاهة الإنسان :

«فقط تحركت خطواته ببطء وسارت . . فقد كان كل ما فيه ميتاً . .» (١٤)
«انساب في خطوات واهنة قلقة خارج بيته . . وحينما وقف في برحة حارته الدائرية أحس بالزوجة والعرق والرطوبة . .» (١٥) .

«بوصة واحدة لم يتحرك . . وغاصت قدماء وسط كتلة طين غروية مشعة في الظلمة الباهتة . .» (١٦).

الطين واللزوجة والعرق والشعور بالاختناق من العلامات المميزة لقصص حسين علي حسين، وكذلك الشعور بالغثيان والعرق (١٧). كل شيء يدعو إلى الاشتزاز، لا سيما تلك الشوارع الخلفية التي جرّنا إليها المتسكعون جرّاً، فهي ملأى بأوعية القمامة: «علب سردين . . صناديق فاكهة . . فئران ميتة . . طاعون مصيدة صدئة قديمة . . ربما متعفنة من الفئران التي علقت بسطحها . .» (١٨).

إن الكاتب يبحث عن اطار مناسب يضع فيه شخصياته . ولقد نجح في اثارة سخطنا واشمئزازنا . ربما أكثر مما ينبغي . على أن في هذه الشخصيات جميعها قدرا مشتركا من الصفات يجعلها في حقيقة الأمر شخصية واحدة . أما الصفات الأخرى فلا أهمية لها، فهي لا تعدو أن تكون تفرّيعا أو تنويعا في نغم رئيسي واحد .

ذلك عالم حسين علي حسين كما يبدو لأول وهلة في مجموعته الأولى (الرحيل) التي صدرت سنة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م، فهل تغيّرا ترى ذلك العالم في مجموعاته الأخرى؟

أن مجموعته الثانية «ترنيمه الرجل المطارد» (١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م) أكثر تنوعا في مواقفها وأفكارها ومعمارها، كما أنها أكثر رشاقة وأصح لغة من مجموعته الأولى: بقيت شرائح من المتسكعين المفلسين لا بد أن يظهروا ثانية، وقد ظهروا ولكنهم هذه المرة قد تهنّدوا وتادّبوا وصلحت أحوالهم .

أما المجموعة الثالثة لحسين علي حسين «طابور المياه الحديدية» سنة ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م - فهي تؤكد مرة أخرى أن الرجل لا يزال على «قرفه» القديم، بل إنه ازداد - فيما يبدو لي - بعدا وتجهما، أو قل اشمئزازا من الترتابة المملة التي تشيع في النفس الكآبة والسأم وعدم الاهتمام . وإذا ما سارت الحياة على وتيرة واحدة، لم يعد هناك ما يهزّ أو يثير، إلا أن ترسم الشخصية على الأرض خطوطا لا معنى لها - كما يفعل الرجل العجوز في قصة «كرسي الخيزران» - وإلا أن تتساوى جلائل الأمور وتوافهها، حتى الموت لم يعد مثيرا للانتباه .

فَكَرِفَ استطاع الكاتب أن ينقلنا إلى هذا العالم العجيب الغريب - عالم الرتبة والتبذل والملل - دون أن يفطن إلى أنه إنما يعرض أمامنا صورا قائمة لهذا العالم الهائج المجنون الذي نعيشه، ونرى فيه تبدل الضمير العالمي ازاء ما يحدث - كل يوم - من مذابح ومآسي في كل مكان؟ أولعله فطن، ولكنه أراد أن يعرض علينا مرآته هو لنشاهد في صفحاتها المصقولة شيئا من نفوسنا وانهيار العالم من حولنا. ذلكم هو الأدب الذي يصور الواقع، وإن قبح وجه هذا الواقع وامتد إلى كل الآفاق، وأصبح في زماننا ضربا من العبث.

إنه الواقع المتوتر الذي تتحطم فيه الجسور الاجتماعية القديمة والعلاقات الحميمة بين الأفراد. فالراوي في قصة «كرسي الخيزران» يفعل أشياء لا معنى لها: يقرأ الجرائد، يشرب الشاي، يدخن، يحدق في الفضاء، يلبس الصندل، يقتل الصرصر المتسلل. وهناك من يقوم بأعمال مماثلة في «الخارج» العجوز الذي يحرك عكازه، يخطّ به في التراب أشياء مبهمة، يضحك، يفغر فاه، يحدق في السابلة والسيارات. إن هذه العلاقة بين «الداخل» و«الخارج» هي ما يحاول الكاتب أن يبين من خلالها سلبية الحياة. فالراوي إنما يطل من شرفته على الآخرين وحيدا في عزلة وملة، يشاهد فقط، لا يعنيه من الأمر شيء. وينضم إلى العجوز عجوز آخر وثالث ورابع وخامس، حتى يمتلئ بهم الرصيف. كل في يده عصا يخطّ بها على الأرض. والراوي يشاهد فقط، ولا يسمع شيئا، ومن ثم لا يدرك مغزى ما يدور هنالك بعيدا عنه، كأنما ينظر إلى فلم صامت. وأخيرا ينفضّ جمع العجائز ولا يبقى إلا الأول منهم الذي يعبر الشارع وسط السيارات المجنونة، فلا يكاد يبلغ الرصيف الآخر حتى يسقط مخضبا بدمائه على الأرض.

ويقول الراوي ببرود وعدم اكتراث: «... قمت من مجلسي وأشعلت السيجارة ومددت النظر قليلا إلى جثة العجوز وإلى الناس تعبر من حولها. أدت ظهري وخطوت إلى الداخل...» (١٩).

ولكن سلبية هذه العلاقة لا تعني الاحساس الفردي بالتميز، بل تعني في

معظم الأحيان - اندماج الفرد في المجموع غير المتميز. ولنلاحظ أن «الناس» في العبارة الأخيرة، لا تقف عند الجثة، بل «تعبّر من حولها». وكذلك حين يقف الفرد في «طابور» - مثل «طابور المياه الحديدية» - فإنه سرعان ما يفقد فرديته. ولا عبرة باختلاف الحالة المرضية الخاصة التي يشكو منها. فالكل يأتي إلى البئر المشؤومة التي يقال أن مياهها تشفي من جميع الأمراض. وعندما تنكشف الأسطورة وتتخذ الاجراءات الوقائية، لا يصدّقون، بل يهجمون هجمة رجل واحد على الحراس. «لقد بدأ الأكلان يدب في أجساد الجميع فهجموا على البئر دفعة واحدة» (٢٠).

وليس من الضروري أن يقف الفرد في «طابور» حقيقي طويل لتنتقل إليه العدوى، فالطابور مرض العصر الذي يصعب الإفلات منه، وقد تفنن الكاتب في تجسيده في عدة صور، ولعل أبسطها تلك الحالة النفسية التي تدفع بالشخصية إلى التقليد اللاإرادي للحركة أو الفعل. إنها العدوى التي تنتقل بمجرد الرؤية كما في «كرسي الخيزران». فالراوي هنا يقوم بحركات عفوية من وحي المشاهدة يضحك ويبحلق ويتفقد أسنانه ويسوّك فمه. وقد لا يلجأ الكاتب إلى مثل هذه الصورة المتحركة للتعبير عن «العدوى»، بل يستخدم الصورة الساكنة التي يثيرها الحلم أو التذكر، كما هو الحال في قصة «الغرفة». فالسجين في غرفته الرطبة المظلمة يشعر بالحرمان والوحشة ووقع الزمن البطيء، في نفس الوقت الذي تشعّره فيه هذه الأحاسيس ذاتها فتاته الحلوة البعيدة في غرفتها البحرية، المحاطة بكل مظاهر الطبيعة الساحرة. وربما استخدم الكاتب الصورة «الكاريكاتورية» العابثة، كما نرى في قصة «الزيارة» التي يتحول فيها الرجل إلى امرأة، ويدور الحوار بينه وبين بقية المرضى المنتظرين وصول الطبيب على هذا النحو:-

ألم يأت الطبيب؟

همموا بصوت واحد:

لم يأت الطبيب

قال باهمال:

— اشعلوا لفائفكم إذا وانتظروا تشریف حضرة الطبيب.

— اشعلنا لفائفنا ولم يحضر الطبيب

فجأة تنرفز وصاح:

— لعنة الله على الطبيب

همهموا بصوت واحد

— لعنة الله على الطبيب^(٢١).

ونلاحظ هنا تحول المجموع إلى كتلة صماء، بعد أن توحدت الأصوات - كالجوقة الغنائية - في صوت واحد، وتكرر هذه الطريقة الساهرة في قصة «الجثة» حيث يدور الحوار بين الجثة - الميتة بطبيعة الحال - وبين الكتلة الحية من المرضى أو الأطباء. ونطق الميت - فضلا عن تميز صوته - يمثل قمة التهكم على الأحياء، هذا اذا لم تصل الحال إلى مرارة اليأس والقنوط من صلاح الانسان.

إن تلاشي الفردية يؤدي إلى مثل هذه «الآلية» العجيبة في السلوك، والتي تذكرنا بالأغماط المتكررة في عصر الكمبيوتر، أو ما نسمع عنه من نبوءات مذهلة عن الانسان الآلي. ولكن عجز الفرد عن تحقيق شخصيته أو إيجاد دور له في الحياة، يؤدي به إلى محاولة التنفيس عن رغباته المكبوتة، بالعنف - مثلاً - كما في قصة «نهار المقبرة»، التي لا يمكن فهم أحداثها إلا في ضوء ما قلناه عن هذه الرغبة الملحة في الفعل. وقد يبدو هذا الفعل تافهاً أو جنونياً، ولكنه يمثل - مع ذلك - نوعاً من الاحتجاج. وليس الاحتجاج هذه المرة على مادية العصر وآليته، بل على جمود الماضي وعجزه عن تقديم الحلول المناسبة، ومن هنا يمكن تفسير «دكان العطار» على أنه امتداد للماضي القديم - الشبّة، والسعوط والمرّ، والخاسكين، البزمررو، الذي لم يعد صالحاً أو فعالاً في زمننا هذا. وإذا كان العنف «اللاواعي» مظهراً من مظاهر العجز، فإن العجز الجنسي لا يعدو أن يكون - في مدلوله الأعم - هو العجز نفسه. وفي قصة «الزيارة» فيبلغ العجز مداه حين يكتشف المريض أن حالته ميئوس منها، فهو في واقع الأمر امرأة وليس رجلاً وفي أكثر من موقف في مجموعة حسين علي حسين تتكرر بعض الكلمات التي قد تعني في ظاهرها مجرد «الجنس» مثل «الوصال» و«التلاحم» - وهي لا

تعني فيما أظن - سوى انشطار الشخصية، والرغبة في توحد الذات واستعادة قدرتها على العمل أو الفعل، على أن القاموس الصوفي - كما نعرف - غني بمثل هذه العبارات، ويتسع من ثم لشتى التأويلات.

لقد استطاع حسين علي حسين أن يوظف، بمهارة وعمق، الكثير من الرموز للتعبير عن غربة انسان هذا العصر واحساسه بالتفاهة والضياع والعجز والملل. ولكن تظل بعض رموزه عنيدة تستعصي على الحل أو التفسير^(٢٢).

لقد توقفتنا عند حسين علي حسين طويلا لنكتشف بأنفسنا ومن خلال قراءتنا لأقاصيصه نوع الواقع الذي يصوره - ويصوره الحداثيون على نحو عام - هل هو واقعنا نحن أم أنه واقع غريب؟ وقد يبدو الأمر بديها لا يحتاج في حله إلى عناء. فإن لم يكتب المبدعون عن محيطهم فعم يكتبون؟ وقد رأينا جوانب من هذا الواقع في قصص حسين علي حسين. ولكن تصوير الواقع بجزيئاته وألوانه وتفصيلاته وتأثيره الختمي في الفعل أو على الشخصية لم يعد مطلباً من مطالب القصة الجديدة فهي كما يقول أحدهم:

أولاً: «ضد المفهوم الفلسفي الضمني لوظيفة الأدب بأنه تقليد للطبيعة ومحاكاة لها.

ثانياً: ضد الحدث وتطوره أو تناميّه. وهو اتجاه نحو القصة التي لا نجد فيها أثر لحبكة ولا يمكن تتبع الخيط الدرامي للأحداث فيها.

ثالثاً: ضد المغزى أو الأدب الهادف، أي ضد القصة التي تهدف لبلاغ رسالة معينة.

رابعاً: ضد المعدل العام للخبرة المألوفة، فهي تمثل انماطاً من المغالاة.

خامساً: ضد الواقع والاستعاضة عنه بالرؤى والأحلام.

سادساً: ضد المعنى.

سابعاً: ضد التحليل والتصوير الموضوعي للعالم وظواهره.

ثامناً: ضد الموازين والأطوال والمقاييس المعروفة^(٢٣).

وما دامت القصة الجديدة تتميز بكل هذه «الضديات» أو «اللغات» - التي تذكرنا بلاغات مؤتمر القمة العربية عقب هزيمة ٦٧ - فما جدوى البحث عن بيئة أو واقع أو محيط؟ ومن الطبيعي أنه لا يمكن أن يتمسك جميع قصصينا الجدد بهذه المواصفات، وهم ضد القواعد والمواصفات، وقد رأينا أن هناك معنى وهناك مضمونا وهناك رسالة في الكثير من أقاصيص حسين علي حسين وأقاصيص رفاقه من «الحدثيين». ولكن علينا أن نشارك في بناء النص - كما أوصانا بذلك الألسنيون - وأن نحاول أن نستخرج اللالىء من الأعماق، أي من خلال الصور السريالية الغامضة ومن خلال الأحلام والكوابيس. وهذا ما فعله الدكتور محمد صالح الشنطي في دراسته الرائعة المستقصية لواحد وخمسين قصصيا سعوديا ظهروا في العشرين سنة الماضية، معظمهم من الحدثيين. فقد حاول أن يتتبع انتاج كل قاص على حده، كاشفا ومنقبا عن سماته وخصائصه، ثم حاول أن يصنف كل مجموعة متماثلة منهم في دوائر واتجاهات، تبدأ من البسيط إلى المركب أي من الواقعية إلى التجريب.

ونبين من هذا كله، أن الرفض والتمرد والاحتجاج والاغتراب والخروج على المألوف هو القاسم المشترك عند معظم هؤلاء القصصيين^(٢٤). وقد يؤدي ذلك إلى ضرب من العبث لا معنى له حتى عند الكاتب نفسه، كما يعترف بذلك عبدالعزيز المشري إذ يقول عن مجموعته الأولى (موت على الماء): «موت على الماء كتبت ما بين ١٩٧٤ - ١٩٧٦. وتلك المرحلة كنت مشحونا بالتمرد على التقليد تمردا تعصيبا إلى حدود أنني حملت ازميل فادياس وشرعت في نحت لغة شعرية مضغوطة بالتكثيف والرمز والايحاء، وربما الصور السريالية الأعمق «دالية» وكانت تلك المرحلة - أوائل السبعينات - هي المرحلة التي كانت فيها المواجهة قائمة بحماس بين كتاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها.

كنا نشغل بمعادة التقليد بشتى أشكاله، حتى في كتاباتنا غير الابداعية وفي رسائلنا، وبدرجة أولى في قراءتنا، كانت الاندفاعية أكبر من حجم الاستيعاب أذكر أنني كنت أكتب قصصا لا يفهمها إلا أنا، وفي أحيان عندما أعود لقراءتها بعد فترة

من كتابتها يصعب عليّ فهمها، ولم أكن أجِد في ذلك فتورا بل أعمد إلى كتابة المزيد بلذة عالية فقدتها فيما بعد...»^(٢٥).

لقد كان المشري شجاعا حقا في هذا الاعتراف، إذ أن قلة من المبدعين من يعترف مثله بالطيش أو العجز عن فهم ما صنع. أما النقاد المتحمسون للجديد فقلما نراهم يعجزون عن شيء. ويشير المشري إلى «مواجهة» حدثت في أوائل السبعينيات بين «كتاب التقليدية الكلاسيكية في البلد وبين الخارجين عليها». ولا أذكر أن شيئا مهما من هذا النوع قد حدث في البلد «آنذاك، وإن حدث، فلا أظنه بالحجم الذي يصوره الكاتب، أو يستحق رد الفعل الغاضب الذي تعكسه مجموعته (موت على الماء). وأغلب الظن أن المشري إنما يتحدث عن «مواجهة» عنيفة حدثت في بلدان أخرى، انطبعت في ذهنه من كثرة قراءاته وقراءات الشبان آنذاك في أدب الرفض والتمرد. يقول... كنا نشغل بمعادة التقليد بشئ أشكاله... وبدرجة أولى في قراءتنا...».

والحقيقة أن مجتمعنا وإن لم يخل قط عما يستفز الحليم ويستثير الغضب، إلا أن المخزون الثقافي الواسع الذي كوّنه كتابنا من الأدب الجديد ومن الفكر الجديد قد جعلهم يدخلون طواعية في دائرة الجاذبية التي سهاها ادوار خراط «الحساسية الجديدة» سواء في الرؤية الانطولوجية أو في التكنيك. وقد تعرّف عدد من الباحثين على شيء من هذا المخزون الثقافي الذي تسرب إلى انتاج قصاصينا عن قصد أو عن غير قصد، والذي لا ينفي الأصالة في جميع الأحوال بقدر ما يثبت الاستعداد النفسي لدى هؤلاء الشبان للانضمام إلى معسكر التمرد والرفض.

لقد أشارت الدكتورة فاطمة موسى - على سبيل المثال - إلى الملامح الوجودية في قصة حسين علي حسين، وكان قد اعترف هو نفسه بتأثره بروايتي كامو (الطاعون) و(الغريب) وقد انعكس ذلك في اغتراب شخصياته وعجزها عن التواصل واحساسها دوما بالغثيان وتصببها عرقا في الحافلات المزدهمة أو في الحجرات ذات التهوية السيئة^(٢٦). وتنبه الدكتور الشنطي إلى تأثير حسين علي حسين، من جهة أخرى، بعبثية كافكا، أي في «تصوير الحدث غير الواقعي بطريقة واقعية جدا، كما هو الحال

في قصته «الجثة» حيث ينطق الجثة ويجعلها تتحاور مع الآخرين ويصور ذلك كله بأسلوب منطقي»^(٢٧). ويشيد عز الدين مدني بقصة حسين علي حسين «حكاية الجرذ» ويقول أنها تذكره برواية كافكا المعروفة بـ (المسخ) حيث يتحول فيها البطل نفسه، ذات صباح إلى حشرة ضخمة، أما حسين علي حسين فإنه يوازي بين بطله وبين الجرذ، ويجعل الثاني أكثر حرية وأعظم ذكاء من الانسان^(٢٨). أما عابد خزندار فإنه يلاحظ الشبه بين قصة حسين علي حسين «كرسي الخيزران» - حيث يطل البطل من شرفته متفرجا على الخارج الذي لا يعنيه - وبين المتفرج في رواية «المتفرج» لآلان روب جرييه فكلا الشخصيتين تعيشان على هامش الأحداث ولم تصلا حتى إلى مرتبة الشاهد^(٢٩).

أما محمد علوان - وهو من أكثر قصاصينا الشبان وعيا بصنعتة وأعمقهم سخرية وشاعرية - فإن شاكر النابلسي يجزم باتتمائه - ولا سيما في مجموعته الثانية (الحكاية تبدأ هكذا) - إلى المدرسة السيرالية. ويشرح النابلسي خصائص المدرسة السيرالية كما ظهرت في نتاج السيراليين العرب: أنسى الحاج وشوقي أبي شقراء وادونيس ويوسف الخال الخ، ويقتبس شيئا من أقوالهم عن السيرالية الغربية، يحاول تطبيقه على مجموعة محمد علوان، ويقول أن هذه المجموعة ينبغي أن توصف فعلا بما جاء في تلك التعريفات فهي «المزيج كله من الحب والحلم، من الرؤيا المليئة بالكهرباء والكيمياء، هي الاضاءة من الداخل دفع التمللات وإيصالها إلى أقصى ما يمكن من التفتح، التسجيل الفوري للحالات النفسية التي كان مستعصيا من قبل التعبير عنها، هي اللون الضائع والايقاع الهارب، هي اللغة الجديدة الكيميائية»^(٣٠).

ويبدو أن الدكتور سعد البازعي متفق مع النابلسي في «سيرالية» الرؤية عند محمد علوان، ولا سيما في استخدامه للمرأة المشروخة في بعض أقاصيصه إذ «أن المرأة المشروخة هي المعادل الموضوعي للذات، بل هي المجاز. الرمز الذي ينتشر على مساحات واسعة من الأدب، بل الفن الحديث عموما، للتعبير عن رؤية منكسرة، لنقل الشعور الكامن في ذات الفنان أن ما حوله ليس بالاتساق والانسجام

الذي قد يبدو عليه، وأن الوصول إلى جوهر الناس والأشياء لا يمكن أن يتم إلا من خلال تهشيم الظواهر...» (٣١).

هذا ما كان من أمر «المخزون الثقافي» الغربي، ولم يبين منه سوى قطرة من محيط، فماذا عن (المخزون العربي)، أو بعبارة أصح: «المخزون الناطق بلسان عربي والمستند أساسا - من حيث التكنيك على الأقل - إلى قاعدة غربية؟

لقد لاحظ الدكتور الشنطي بعض أوجه الشبه بين قصاصي المملكة الشبان وبين وصفاتهم العرب، نضعها مختصرة في نقاط على هذا النحو:

* عبدالله السالمي أقرب إلى يوسف إدريس في حساسيته المكانية.

* سباعي عثمان يهتم بجزيئات الواقع وتفصيلاته، كما يفعل الواقعيون جميعا وبخاصة يوسف ادريس.

* محمد علوان وأحمد بوقري يستخدمان في بعض أقاصيصهما عنصر «التزامن» في القصة، وهو تكنيك يشتركان فيه مع نظرائهم من العرب ولا سيما يوسف الشاروني.

* يوظف الكثيرون من القصاصين السعوديين الأسطورة والحكاية الشعبية والتراث، وهذا التوظيف يمثل تيارا عاما في الأقصوصة العربية المعاصرة (على سبيل المثال: غسان كنفاني، محمد الطاهر عبدالله، زكريا ثامر).

* يوسف عبدالعزيز المشري الشعر والرسم والخبر في أقاصيصه، ولا يختلف في هذا عن العديدين من القصاص العرب.

* يكثر استخدام الحلم والكابوس في القصة القصيرة السعودية بحيث يصعب التمييز بين الواقعي والخيالي، كما نرى عند جبار الله الحميد وجبير المليحان وعبدالعزیز المشري وعبد خال، على سبيل المثال، وهم يقتربون في هذا من النهج الذي سار عليه بعض القصصيين العرب مثل عبده جبير محمد حافظ رجب وابراهيم عبدالمجيد.

* الرؤية العبثية «الكافكاوية» التي غلبت على انتاج القصصيين العرب في السبعينيات نجدها واضحة في أقاصيص فهد الخليوي وبعض أعمال فهد العتيق

هذا إذن، بعض المخزون الثقافي الذي نهل منه قصاصونا المحليون، لعل من العبث البحث عنه عند كل قاص بمفرده، وخير من ذلك أن نقنع بما يسمى «تداخل النصوص»، أو أن نقول، فخورين، إن الأسد هو مجموعة من الخراف المعضومة ومن المؤكد أن قصاصينا ليسوا كلهم أسودا، فقد أصيب بعضهم بسوء الهضم من كثرة ادمانه على النهش والالتهام. والقصة الجديدة تغري - لاعتمادها على تيار الوعي والأحلام والكوابيس - بالتخريف والهلوسة. وقد أبدى بعض قصصيين الجادين من الشباب امتعاضهم من كثرة المتطفلين على هذا الفن وغلبة التقليد على الكثرة الكاثرة منهم. يقول جار الله الحميد - سنة ١٩٨٣ - لاحظت خلال السنتين الماضيتين نشاطا كبيرا في النشر. . وكذلك أسماء جديدة تدخل الساحة. إلا أنه يؤخذ على معظمها أنها تمارس تكرارا لما يكتبه الآخرون. . وأستطيع أن أقول إن هناك عشرة كتاب قصة محليين يكتبون بنفس الطريقة وبنفس المفردات وفي نفس المواضيع» (٣٣). ويدهش سباعي عثمان من كثرة الكم الهائل من القصص القصيرة الذين تنشره الصحف المحلية بشكل يكاد يكون يوميا ويقول إنه صدرت خلال العشرين سنة الماضية أكثر من مائة مجموعة قصصية، يمكن أن يفرز منها على الأقل عشر مجموعات إبداعية جيدة تقف على مستوى الانتاج القصصي في العالم العربي. ويؤكد أن «القصة القصيرة السعودية تسير في مسارها الصحيح لو خلصت من بعض الأعمال الضعيفة التي تجد في ساحة النشر المفتوحة مجالا واسعا نتيجة سوء التقويم» (٣٤).

ونحن نجد ما يماثل هذه الشكوى عند بعض الباحثين والنقاد المصريين إذ تقول آمال فريد: «الملاحظ أن الكل أصبح يكتب قصة قصيرة في هذه الأيام. وهناك من يظن أنه إذا أغرق في الرموز وكتب كلاما غير مفهوم ففي ذلك ما يدل على عبقرية خاصة. .» (٣٥). ويقول نعيم عطية: «... وإذا دخل الناقد عالم القصة الحديثة ينتابه ما ينتاب القارئ من حيرة ازاء أعمال تبدو مثل رمال متحركة لا أمان لها، فما أكثر ما احتوى الأدب الحديث من عطاء هزيل مغلف بهرج كثير. .» (٣٦). ويقول ماهر شفيق فريد في بحث له بعنوان «تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصرية

القصيرة» . . نجد في العبث ما يغري بالانزلاق الى انعدام الشكل، وتخلخل البناء، وغياب الروابط. وهي مزالق وقع فيها كثيرون من شباب الأدباء، حتى ليتمكن القول أنه لقاء كل أقصوصة عبثية ناجحة، تولد خمس محاولات مجهضة أو مبتسرة أو شائهة . . (٣٧).

ومع ذلك، فإنه يكفيننا - كما قال المرحوم سباعي عثمان - عشر مجموعات قصصية أو عشرة قصصين لنقول بحق أننا نشارك وبجدارة في هذه النهضة القصصية النشطة التي يشهدها حالياً العالم العربي. ولسنا هنا بصدد المفاخرة والمكاثرة، ولكننا نقول عن قناعة أن النماذج الجيدة من القصة القصيرة، كما كتبها شبابنا قد استطاعت أن تقفز الحدود، وأن تتواصل بصدقها وشاعريتها وإنسانيتها مع القاريء في كل مكان وعلى طول الساحة العربية.

وينبغي أن نعترف أخيراً، بأنه مهما كان رأينا في القصة الحداثية الجديدة - بغموضها وقلقلها وتوترها - فإنها هي التي واكبت تحديث المدن في بلادنا خلال سنوات «الطفرة». ولم تفعل ذلك تواطؤاً مع فن العمارة والتخطيط، بل تمشياً مع الواقع. فالمدينة القديمة ذات شخصية تاريخية وحدود معروفة، حتى بعد أن زالت الأسوار عن أحيائها العتيقة، بينما أخذت المدينة الحديثة في التنازل عن شخصيتها باستئصال الكثير من معالمها التاريخية المتواتر ذكرها في التراث، وكذلك فقد اتسعت حدودها إلى ما لا نهاية. والمدينة القديمة ذات وحدات سكنية متمائلة ومجموعات بشرية متجانسة متواصلة، أما المدينة الجديدة فقد ألغت التماثل والتجانس والتواصل إلى حد بعيد. إنسان المدينة القديمة قانع مطمئن، وإنسان المدينة الحديثة لا حدّ لطموحه، ولكنه قلق متوتر.

أوليس الكثير من صفات المدينة الجديدة - إن صحت - هي الصفات التي نلاحظها وربما ننكرها في القصة الجديدة، بل وفي الأدب الجديد على نحو عام؟ ثم ألا تصلح هذه الملاحظات السريعة لأن تكون منطلقاً لبحث جديد عن العلاقة الجدلية بين القصة الجديدة وبين الواقع المحلي؟

وهو السؤال الذي ظل معلقا ولم نجب عليه حتى الآن. رغم اقتناعنا بأننا لا نعيش في حدود ضيقة، بل نعيش في عالم أكبر وأوسع.

هوامش

- (١) انظر لكاتب المقال: فنّ القصة في الأدب السعودي الحديث (دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض ١٤٠١هـ - ١٩٨١م) ص ٩٣ - ٩٥.
- (٢) سمحي الهاجري: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (النادي الأدبي بالرياض، المطابع الوطنية الحديثة، ط١، الرياض ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م) ص ٣٩٤ - ٣٩٤.
- (٣) الدكتور محمد صالح الشنطي: القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية (دار المريخ، ط١، الرياض ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)، ص ٣٢٥ وما بعدها.
- (٤) انظر للكاتب: كتابه السابق، ص ٨٩ - ٩١.
- (٥) جمعت بعض هذه المقالات مؤخرا ونشرت في كتيب بعنوان: فيلسوف (المكتبة الصغيرة، مطابع الروضة، ط١، جدة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م)، انظر مقدمة المؤلف، ص ٣ - ٤.
- (٦) الدكتور محمد الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية ١٩٠٠ - ١٩٤٥، (مطابع نجد التجارية، ط١، الرياض ١٩٧٥م)، ص ١٤٢.
- (٧) حمزة بوقري: بائع التبغ - مجموعة قصصية، ترجمة (تهامة)، دار الاصفهاني للطباعة، ط١، جدة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م) المقدمة، ص ٩ - ١٠.
- (٨) سمحي الهاجري: كتابه السابق، ص ٣٢٣.
- (٩) انظر:

Modernism (Edited by Malcolm Bradbury & James

Mc farlane - Penguin Books, First published 1976), p.23

- (١٠) محمد مصطفى بدوي: «مشكلة الحداثة والتغير الحضاري في الأدب العربي الحديث»، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٨٤م، ص ٩٨ - ١٠٦.
- (١١) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي (دار الشروق، ط١، بيروت ١٩٧١م) ص ٧٨.
- (١٢) انظر آمال فريد: «القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة» مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع ١٩٨٢م، ص ١٩٧ - ٢٠٧.
- (١٣) د. فاطمة موسى: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العربية»، مجلة ابداع العدد الثامن، السنة الثامنة، اغسطس ١٩٨٤ ذو القعدة ١٤٠٤هـ ص ٩٧ - ١٠٠.
- (١٤) حسين علي حسين: الرحيل - قصص قصيرة (المطبعة الفنية، ط١، القاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م)، ص ٥٥.
- (١٥) الرحيل، ص ٦٥.
- (١٦) الرحيل، ص ١١٠.
- (١٧) انظر الدكتورة فاطمة موسى: «الرحيل - بين النموذج والواقع»، ملف الثقافة والفنون، الرياض، العدد الرابع، رجب ١٤٠٢هـ - ابريل/مايو ١٩٨٢م، ص ٨٩ - ٩٢.

(١٨) الرحيل، ص ٩٣.

(١٩) طاوور المياه الحديدية (دار ابن سينا للنشر والتوزيع، ط١، الرياض ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص ١٠.

(٢٠) طاوور المياه الحديدية، ص ٢١.

(٢١) طاوور المياه الحديدية، ص ٦٧ - ٦٨.

(٢٢) انظر للكاتب: «المتسكمون في قصة حسين علي حسين»، الرياض الاسبوعي ع ٥٤٥٩، الجمعة ١٥ شعبان ١٤٠٣هـ - ٢٧ مايو ١٩٨٣م، «حسين علي حسين في الطابور»، صحيفة الرياض، ع ٦٠٤٥، الخميس ١٩ ربيع الثاني ١٤٠٥هـ - ١٠ يناير ١٩٨٥م.

(٢٣) انظر مقالة سعيد مصلح السريحي: «انهيار نظرية الأجناس الأدبية راجع إلى انهيار أساسها الفلسفي»، جريدة اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ، ع ٤٣١٤. وقد لخص السريحي هذه الخصائص من مقال لفازي أبا، ويعلق السريحي على هذه الخصائص فيقول: «وهذا كله من شأنه أن يجعل القصة الجديدة كالقصيدة الجديدة صرخة احتجاج من الانسان ضدّ كل تنظيم يحاول تعليمه في أطر جاهزة، ولهذا يأخذ الشكل والمضمون علامة التأكيد على الوجود الانساني المستقل».

(٢٤) انظر لكاتب المقال: قصتنا القصيرة في ميزان النقد، ملف الثقافة والفنون، الرياض، ع ٥، ربيع الثاني ١٤٠٣هـ - يناير ١٩٨٣م، ص ١٠ - ١٢.

(٢٥) «شهادات - القصة القصيرة - الواقع والمستقبل»، صحيفة اليوم الثقافي الأحد ٢٠ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ، ع ٤٣١٤. مجموعة من الشهادات لبعض القصصيين السعوديين من الشباب: جار الله الحميد، عبدالعزيز الصقعي، حسن النعمي، حسين علي حسين، سباعي عثمان، محمد علوان، شريفة الشعلان، سعد الدوسري، علي الشامي، عبدالعزيز مشري، خليل الفزيع، عبده خال.

(٢٦) مقالها السابقة: «تطورات جديدة في القصة القصيرة العربية».

(٢٧) كتابه السابق، ص ١٠٣.

(٢٨) عز الدين مدني: «ترنيمة الأحزان، الرياض الاسبوعي، ٧ صفر ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م ع ٥٦١٩.

(٢٩) عابد خزندار: «عالم حسين علي حسين»، صحيفة الرياض، الخميس ٢٧ ذو القعدة ١٤٠٧هـ - يولييه ١٩٨٧م، ع ٦٩٦٩.

(٣٠) شاكِر النابلسي: «الايقاعات المهاربة وكيمياء اللغة»، الرياض الاسبوعي الجمعة ١٤ رمضان ١٤٠٣هـ - ٢٤ يونيه ١٩٨٣م، ع ٥٤٨٧.

(٣١) سعد البازعي: «مرآة الحدأة المشروخة - قراءة أولية لأربع قصص لمحمد علوان» اليوم الثقافي، الأحد ٢٠ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ ع ٤٣١٤.

(٣٢) الشنطي: كتابة السابق، ص ٣٢٥ - ٣٤٠.

(٣٣) انظر: «شهادات القصة القصيرة السابقة».

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) مقالها السابقة.

(٣٦) نعيم عطية: «مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينات»، مجلة فصول المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢م، ص ٢٠٩ - ٢٢٣.

(٣٧) مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، ص ٢٢٣ - ٢٣٧.



القصة القصيرة

في سلطنة عمان

حتى عام ١٩٨٨

يوسف الشاروني

قبل عصر المطبعة عرف العمانيون - شأنهم شأن الشعوب الأخرى - بعض الأشكال القصصية التي عرفت بها مرحلة الأديين الشفاهي والمدون. وقد نشرت وزارة التراث القومي والثقافة بمسقط عام ١٩٨٠ مقامات أبي الحارث للشيخ محمد بن علي بن خميس البرواني، لكن دون تعريف بالمؤلف ولا مولده ولا وفاته. والكتاب يتألف من خمس مقامات كتبت بالأسلوب التقليدي للمقامة العربية كما عرفت عند الهمذاني والحريري من حيث اعتمادها على راو هو هلال بن إياس وأديب هو حارث بن الأرقم المكنى بابي الهيثم، ومن حيث استخدامها للمحسنات البديعية اظهارة للمهارة اللغوية.

كذلك عرف العمانيون وجود خيط قصصي في بعض أشعارهم بل وجود القصة الشعرية أحياناً، بدءاً من قصيدة مالك بن فهم الأزدي، أول عربي دخل عمان من اليمن في الجاهلية، يروى فيها - وهو يحتضر بعد أن أصابه سهم ابنه سليمة دون قصد - قصة مسيره الذي ساره من أرض السراة وخروجه من برهوت حتى دخوله

عمان وحروبه من المرازية من الفرس، ومرورا بالشعر الذي تروي أبياته تاريخ عمان أو مغامرات الشاعر مع محبوباته، حيث نجد في مثل هذا الشعر سمات تدل على القص مثل وجود التابع الزمني للأحداث كاستخدام الفعل الماضي وحروف العطف واختلال المعنى إذا حُذف بيت من الشعر أو تغير مكانه، وعدم استقلال بيت الشعر أي ارتباطه بما قبله وما بعده لأنه جزء من السياق القصصي.

وهناك قصة نادرة في تراث الشعر العماني، وقعت أحداثها عام ١١٠٤هـ أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهي منسوبة إلى شاعر مجهول، أوردها نور الدين السالمي في كتابه المعروف تحفة الأعيان بمسيرة أهل عمان. وتروي القصيدة القصصية قصة فتاة من نزوى - إحدى عواصم عمان السابقة - كانت في السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت، ثم اكتشفوا بعد سنوات إنها ما زالت على قيد الحياة. وتعلل القصة ذلك بأنها دُفنت وما يزال بها رmq من حياة، ثم رُدت الروح إليها. لكن القصيدة تشير إلى رأي آخر هو الذي يُغلبه الشاعر راوي القصة، ذلك إنها أصيبت بسحر. وهذا الرأي هو الذي دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها لأنها كانت قد غادرت القبر مع جماعة من البدو مروا بها فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم، حتى مر بها ذات يوم شخص كان يعرفها، فأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم، فتعرفوا عليها وتعرفت عليهم (نور الدين السالمي، تحفة الأعيان بمسيرة أهل عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، جـ ٢، ١٩٨١، صفحات ١٠٤ - ١٠٨).

ورغم أن هذه القصة الشعرية الفريدة قد كُتبت في عصر كانت فيه الحدود بين القصة والتاريخ غير واضحة، إلا إنها كانت تتميز عن القصائد العمانية التاريخية بالتركيز على حادثة واحدة ورواية تفاصيلها من بدايتها إلى نهايتها وليست سلسلة من الأحداث المتتابعة. كما أن بها بعض الأساليب القصصية مثل الاسترجاع (الفلّاش باك) على سبيل المثال. وما يلفت النظر أن هذه القصة الشعرية مكتوبة بأسلوب النثر القصصي البسيط الذي يفهمه القارئ العادي، ولم تلجأ إلى تلك الألفاظ التي تحتاج إلى قاموس لفهمها والتي كان معظم الشعراء العمانيين في تلك العصور يعتقدون أن

الشعر لا يكون شعرا بدونها، فهي قصة شعرية عن الشعب وللشعب، وليست للخاصة (للمرجوع إلى هذه القصة بتوسع أكثر أنظر : يوسف الشاروني - سندباد في عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ القصة في الشعر العماني، صفحات ٢٣٩ - ٢٤٣).

وإذا كانت قصيدة أو قصة فتاة نزوى فريدة في عصرها إذ لم تكن تمثل تيارا من تيارات الشعر العماني، فإن الشعراء المحدثين حاولوا كتابة القصة الشعرية متأثرين في ذلك بلا شك مما وصلهم من محاولات إخوانهم الشعراء المحدثين ابتداء من أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢م) الذي تأثر بدوره بذلك التفاعل بين الشرق والغرب بسبب ما جَدَّ من وسائل المواصلات والاتصال الأسرع. ونستطيع أن نذكر من فرسان هذا اللون من الشعر القصصي الشيخ عبد الله بن علي الخليلي المولود عام ١٩٢٢ - وقد جرب قلمه في كتابة القصة القصيرة النثرية لكن الشعر هو ميدانه الأول بلا منازع - كذلك ممن كتب القصة الشعرية الشاعران سالم بن علي الكلباني وأبو سرور حميد بن عبد الله وغيرهم. . . حتى الشعر الشعبي العماني شارك في هذه المحاولات القصصية على نحو ما نجد عند الشاعر الشعبي الصوري سعيد بن عبد الله ولد وزير المولود عام ١٣٢٣هـ/ ٩٣٤م (المرجع السابق، ص ٢٥٠ - ٥٢٣).

ولعل أول مجموعة قصصية عمانية هي المغفل للمرحوم عبد الله بن محمد الطائي (١٩٢٧ - ١٩٧٣) وهي مجموعة لم تُنشر بعد، وإنما نعرفها من قائمة مؤلفاته المعلن عنها فيما ينشره أبناؤه من دواوين شعر ودراسات أدبية وروايات لوالدهم الراحل، ويبدو أنهم جمعوا هذه المجموعة مما نشره والدهم عبد الله الطائي في الصحافة العربية في الستينات وأوائل السبعينات، ولعله كان قد أعدها للطبع على هذا النحو قبل وفاته، فهو يؤرخ لقصة «دوار جامع الحسين» - إحدى قصص المجموعة - بعام ١٩٧٣ عام وفاته.

فقد أتيج لي أن أطلع على هذه المجموعة التي تتكون من أربع قصص قصيرة فقط، أولاها تدور حول الأوضاع المتخلفة في عمان قبل عصر نهضتها التي بدأت عام ١٩٧٠، أما القصص الثلاث الأخريات فمحورها كلها أوضاع الفلسطينيين بين

المهجر والأرض المحتلة. وإذا كان عبد الله الطائي قد أطلق على القصة الأولى عنوانه «المغلغل» وعلى إحدى القصص الثلاث الأخرى «دوار جامع الحسين» فإنه ترك القصتين الآخرين بلا عنوان. وقد اختار ابنه الأستاذ مازن الطائي بطل إحدى القصتين الآخرين ليكون عنوانا لها وهو «عبد البديع»، أما القصة الأخرى فيمكن أن نسميها «مأساة صبحية» وهو اسم بطلتها كذلك.

وإذا قارنا بين فن القصة القصيرة كما تمثلها هذه النماذج الأربعة، والفن الروائي عند عبد الله الطائي كما تمثله رواياته «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير»، لأدركنا أن عبد الله الطائي كان روائيا قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة. وإن شخصيات قصتي دوار جامع الحسين وعبد البديع أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التي تنبض بالحياة، كما أن القصتين أقرب إلى التقارير الإخبارية عن هاتين الشخصيتين منها إلى الأعمال الدرامية. ولعل «مأساة صبحية» هي أكثر قصص المجموعة نبضا بالحياة، وتتطور شخصيتها الرئيسية صبحية مع الحرص على تصوير المناخ الأسري والبيئي الذي أدى بها إلى مأساتها ومأساة أبيها من بعدها بسببه وبسببها أيضا.

وقد جاءت وفاة عبد الله الطائي بعد ثلاث سنوات من النهضة العمانية الحديثة التي قادها جلاله السلطان قابوس في يوليو عام ١٩٧٠، وكان هو وزيرا لاعلامها مرة فوزيرا للشئون الاجتماعية مرة أخرى - وقد تولى جلاله السلطان قابوس مقاليد حكم عمان بعد ثلاث سنوات من نجاح إحدى شركات النفط في استخراجها من الأرض العمانية وتصديره للخارج. وقد استطاع جلالته أن ينقل البلاد من العصور الوسطى إلى حضارة القرن العشرين خلال سنوات قلائل. وكان من مظاهر هذا الانتقال ظهور الصحافة في البلاد لأول مرة وادخال الإذاعة والتلفزيون، فضلا عما وقع من تغييرات اجتماعية جذرية في مقدمتها تحول المجتمع العماني من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني في كثير من مناطقه، وانتشار التعليم حتى المرحلة الجامعية بعد أن كان هناك قبل ذلك إلا ثلاث مدارس ابتدائية للبنين، وعودة كثير من العمانيين - بين عامين ومعظمهم قد سبق أن هاجر إما إلى شرق أفريقيا أو إلى الدول العربية ولا سيما الدول

الخليجية وذلك بسبب ما كانت تعانيه البلاد وقتئذ من شظف عيش أو شيخوخة حكم. كل هذه العوامل تفاعلت معا ليصبح المناخ مهيئا لظهور قوالب جديدة في الأدب غير تلك القوالب التقليدية التي عرفها العماني آلاف السنين قبل ذلك وهي الشعر بجناحيه : الغنائي الفصيح ، والشعبي المصاحب لفنون الرقص والغناء أو المستقل بذاته .

ولعل القصة القصيرة بمعناها الحديث – كانت أسبق هذه القوالب الأدبية إلى الظهور، منذ بدأ شاب مثل سعود بن سعد المظفر ينشر قصصه المبكرة في الصحافة العمانية في أوائل السبعينات، بينما لم تظهر رواية عمانية إلا في أواخر الثمانينات حين نشر الشاب سيف بن سعيد السعدي المولود عام ١٩٦٧ روايته الأولى «جراح السنين» عام (١٩٨٨)، هذا إذا استثنينا روايتي عبد الله الطائي «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشرع الكبير» والرواية الأخيرة كتبها قبيل وفاته عام ١٩٧٣م – باعتبار أن عبد الله الطائي ينتمي إلى جيل ما قبل النهضة العمانية الحديثة، وانه كان أكثر تأثرا برحلاته في البلاد العربية واحتكاكه بالأدباء العرب مما وقع في بلاده من تطورات حضارية وحركة أدبية لم تكن قد تبلورت بعد عندما وافته الأجل المحتوم .

ومما يثير الالتفات أن أول مجموعة قصصية نُشرت بعد ذلك كانت بعد عشر سنوات من وفاة الطائي عام ١٩٨٣ ومن شاعر من نفس جيل عبد الله الطائي بل من مواليد السنة نفسها التي وُلد فيها عبد الله الطائي ١٩٢٧، وهو محمود الخصيبي مؤلف مجموعة «قلب للبيع». وتتكون المجموعة من اثنتي عشرة قصة إذا جاز لنا أن نطلق عليها كلها قصصنا، فقد كان فيها كل سلبيات ما أسميه بالبداية الفنية، لأنها في الواقع تجمع بين ما نسميه الحكاية أو الحدوتة والقصة القصيرة، وتتفق معظمها في حرص المؤلف على أن تكون النهاية سعيدة بغض النظر عن المقدمات مما يدل على بساطة الخصيبي في التناول على حد تعبير الأديب محمد جبريل في مقدمته التي كتبها للمجموعة، وقد نشر الأديب الشاب عبد الله الريامي نقدا لهذه المجموعة يعلن فيه أن الخصيبي تسرع في اصدار مجموعته، ويتساءل عما إذا كانت قصة قلب للبيع – التي أطلقت عنوانا على المجموعة – قصة أم خاطرة أم رؤية ذاتية. كما يذكر أن

القصص تتسم بالتقريرية المباشرة، ويستشهد مؤلفها في بعضها بأبيات من الشعر كأنما يكتب مقالات تحتاج إلى إثبات، وأن أطول قصص المجموعة «شوق النبق» أولى أن تتحول إلى رواية إذ فيها تتعدد الأحداث والأشخاص والملابسات (عُمان، ٢٦ أبريل، ١٩٨٣) وقد كانت هذه هي المجموعة القصصية الأولى والأخيرة لمحمود الخصيبي، لأنه لم ينشر بعد ذلك سواء في الصحف أو من الكتب - إلا شعرا، حتى بلغ ما نشره حتى اليوم - بعد هذه المجموعة القصصية اليتيمة - ثلاثة دواوين شعرية فهو شاعر قبل أن يكون قصاصا.

وفي تلك السنة نفسها فان أحد أبناء الجيل التالي لعبد الله الطائي ومحمود الخصيبي - وهو الجيل الذي عاش طفولته ما قبل سنوات النهضة لكنه عاش شبابه في سنوات النهضة فتأثر بما وقع من تطورات ذات إيقاع سريع، ربما عايشه من قفزة نقلت بلاده - ونقلته هو - من العصور الوسطى إلى قلب القرن العشرين - هو الشاب أحمد بلال (المولود عام ١٩٥٤) نشر مجموعته القصصية الأولى «سور المنايا». وفي هذه القصة - التي يحمل اسمها عنوان المجموعة - حدد لنا القاص زمان أحداثها حين قال في بدايتها أنها وقعت في الستينات من القرن العشرين، ثم حدد لنا مكانها فذكر انه مسقط، والسور كان سورا واقعا حول مسقط في الستينات من هذا القرن وحتى عام ١٩٧٠، لكنه في القصة جعله واقعا مشحونا بالرمز، فهو سور يحجز الأم من العلاج والشفاء وهي في طريقها إلى المستشفى الوحيد الموجود بعمان وقتئذ داخل أسوار مسقط، لأنها تصل مع ابنها ساعة الغروب حين تغلق المدينة سورها (أنظر عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) لكنه سور يجب أيضا العمانيين عن المشاركة في حضارة القرن العشرين، كما أصدر أحمد بلال بعد ذلك مجموعتين قصصيتين أخريين هما: «وأخرجت الأرض» (١٩٨٣) و«لا يا غريب» (١٩٨٧).

وتعتبر هذه المجموعات القصصية الثلاث خطوة أقرب - إلى حد ما - نحو القصة القصيرة بمعناها المتعارف عليه من المجموعة القصصية «قلب للبيع»، وان كانت ما تزال تغلب على كثير من قصصها سمات البدائية الفنية. وما أسميه البدائية

الفنية يتسم بعدد من السمات أبرزها الشخصيات المسطحة التي لا تعرف إلا الخير والشر في مقابل الشخصيات المعقدة المتطورة، والأسلوب التقريري أو الخبري كالوعظ والخطابة في مقابل الأسلوب التصويري أو الدرامي . وفي مجموعة «سور المنايا» إلى جانب وجود هذه السمات أحيانا وجود سمات أخرى منها :
- استخدام الألفاظ المهجورة، حتى ان أسلوب بعض القصص أو الحوارات أقرب إلى أسلوب المقامات مثل الخاطرة التي عنوانها «الانتظار» .

- ينجح أحيانا في استخدام تشبيهات من بيئة القصة كقوله ان الأنفس «خضتها خشونة الطريق خض اللبن في القرب (سور المنايا، ص ٣٦) إلا أننا نجد في أحيان أخرى يستخدم تشبيهات ليست نابعة من القصة، أي إنها لا تخدم السياق القصصي، كأن نقرأ أن «الدموع تتدفق على الوجنتين كالماء المتدفق من ثنايا الراسيات (سور المنايا، ص ١٢) . أو يستخدم استعارات وتشبيهات تقليدية كقوله «أخذت الشمس تجر أذيالها» (المرجع السابق، ص ١٦) . أو «ساد المكان صمت كصمت القبور» (ص ١٥) . الخ .

- الحوار أيضا غير نابع من الشخصيات بل المؤلف هو الذي يتكلم على لسانهم . فمثلا الأم الريفية في قصة «جرمة تحت الماء» تقول لابنها في التلفزيون «ان صوتك وكلما تكلم يشبه صوت العاشق القادم من بركة مسحورة من ممالك الأساطير» (واخرجت الأرض، ص ١٧) . والأسلوب الرومانسي واضح هنا .

- ومن السمات الرومانسية أيضا اغراق كثير من الشخصيات في الحزن والكآبة، فدموعها - إناثا وذكورا على السواء - سريعة الانسياب (أنظر على سبيل المثال : سور المنايا، الساحرة، ص ١٠٨ - أخرجت الارض، جرمية تحت الماء، ص ٣٣ - لا يا غريب، الجبل، ص ٢٧، ٣٢ وضحية الشهر الرابع ص ٤٠) وهو ما نلاحظه عند كاتب مثل المنفلوطي جعل عنوان أحد كتبه «العبرات» .

وقد أشار الدكتور أحمد درويش في مقدمته لمجموعة «لا يا غريب» إلى هذا الاغراق الرومانسي دون داع في معظم الأحيان مثل الولوج بايراد الكلمات الجميلة بذاتها، مما يدفع الكاتب إلى أن يورد من الصفات ما لا يريد وأن يضخم الموقف في

كثير من الحالات أكثر مما ينبغي .

— يتدخل المؤلف أحيانا لشرح ما لا يحتاج الى شرح وأحيانا لشرح ألفاظ لا تتفق والأسلوب القصصي . فحين يتحدث بطل «سور المنايا» في التليفون مع أمه يقول لها أرجو أن تبليغي ريم . . ثم يشرح لقرائه بين قوسين قائلًا : يقصد زوجته (سور المنايا، ص ١٧) . وفي قصة أخرى يصف امرأة بأنها ملتثة ثم يشرح لنا معناها بين قوسين : مجنونة (المرجع السابق، ص ١٠٥) .

كذلك فانه يتدخل بالشرح والتعليق من حين لآخر كأن يقول : وأي وازع يردع التجار الذين أصيبت أجسامهم بالعجاف وعقولهم بالعقم وانتزعت متع الحياة من ضمائرهم وارتكز إيمانهم في لذة الحواس (سور المنايا، ص ٢١) . وانظر كذلك ص ٢٣ . ونهايات قصص «الرجل العائد من الموت» ص ٤٧ . و «المتهمة البريئة» ص ٥٨ . و «انها أكثر من عظيمة» ص ٧٥ . . . (الخ) .

— يلخص أحداثا كثيرة في صفحات قلائل فيغلب عليها أسلوب الخبر الصحفي . وعلى سبيل المثال أنظر : سور المنايا، قصتي : نقمة المال، وانها أكثر من عظيمة . وقد خلت المجموعتان التاليتان من ذلك .

— بعض الصفحات في مجموعة «سور المنايا» لا تندرج تحت إسم القصة القصيرة بل يمكن أن تكون خاطرة أو انطباعات . وعلى سبيل المثال أنظر «سور المنايا» : الحياة ابتسامة، إن الله غفور رحيم، قاعة الأحزان، وسط الزحام، الصديق . . . وقد نبهه بعض النقاد إلى ذلك (عبد الستار خليف، الوطن، ١٩٨٣/٩/٢٦) . فخلت مجموعته التاليتان أيضا من ذلك .

— كذلك أصبح أكثر اهتماما بعناوين قصصه في مجموعتيه التاليتين، وكان النقاد قد أخذوا عليه عدم اهتمامه بذلك في مجموعته الأولى «سور المنايا» حيث أن عناوين معظمها «غير مناسبة وغير صالحة على الإطلاق» (عبد الستار خليف، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣) والمعروف ان اختيار عنوان القصة جزء لا يتجزأ منها ، وله دوره الكبير في عملية تشويق القاريء للاقبال على قراءة القصة أو صرفه عنها .

— ومن هذه المجموعات الثلاث نستطيع القول أن أحمد بلال يعتبر رائد القصة القصيرة على الأقل، وهو ما لم يكتب فيه غيره. وقصص أحمد بلال البوليسية مرتبطة بالجريمة كما هو شأن معظم هذا اللون القصصي لكن «تشابه الشخصيات وكثرة المفاجآت يجعل القارئ يحس في بعض الأحيان أنه توغل في غابة كثيفة، تشابكت فيها الأغصان المثمرة حول رأسه. ومع التسليم بإمكانية جودة الثمر وأهميته فإن كثرة في بعض الأحيان ربما تحجب الرؤية الواضحة عن العين» (د. أحمد درويش، مقدمة «لا يا غريب»). ويمكن اعتبار الأسلوب القصصي عند علي بن عبد الله الكلبي (المولود عام ١٩٥٦) الذي نشر مجموعته «صراع مع الأمواج» عام ١٩٨٧ قريبا إلى حد كبير من الأسلوب القصصي عند أحمد بلال. إنه يستلهم قصصه من وطنه عمان ما بين عهدين، ويصور وقع هذه الطفرة الحضارية على شخصياته وأثرها في تطورهم. وعلى سبيل المثال فبطلا قصتيه «الإرادة» و «النجاح» قد أتيح لهما التعليم الذي لم يكن متاحا أمامهما من قبل، فأقبلا عليه وحققا طموحاتهما. والكلبي — مثل أحمد بلال — يتأثر بالحياة العسكرية التي يعيش في وسطها، فهاتان الشخصيتان تصبوان إلى الالتحاق بصفوف الجيش وتنجحان في تحقيق ذلك.

لكن معظم شخصيات «صراع مع الأمواج» إما بيضاء أو سوداء. يقول الدكتور إبراهيم الفيومي في مقال له عن هذه المجموعة أن القاص شدد قبضته على شخصياته «فأمسك تلايبيها حتى تحولت إلى شخصيات غمطية بحيث انقسمت إلى معسكرين : ملائكة وشياطين» (د. إبراهيم الفيومي، النزعة المثالية في مجموعة على الكلبي القصصية «صراع مع الأمواج»، عمان ١٩ مايو ١٩٨٨، ص ٧).

كذلك فإن اللغة الصحفية تسيطر على قصص المجموعة لأن الأحداث تُروى بأسلوب خبري حيث أن ما يستغرق منها سنوات طوال يُروى في سطور قلائل حتى إننا لنقرأ جملا مثل : ومرت الأيام والشهور (صراع مع الأمواج، ص ٤٩). لهذا يغلب على بعض القصص طابع التلخيص الذي يروى في بعضها حياة كاملة، وكان الأنسب القالب الروائي لا القصة القصيرة.

كذلك فإن بعض قصص المجموعة أقرب إلى الخاطرة مثل «وعرف الطريق». كما أن بعض نهاياتها تقريرية خطابية (أنظر على سبيل المثال نهاية قصة «الإرادة» (المرجع السابق، ص ٣١)، ولعل قصة «المصر الأحمر» أنجح قصص المجموعة، ومن أسباب ذلك نهايتها التي تتوازن فيها الفرحة بأحزان الحياة الصغيرة من خلال وعي طفل.

وهذه السليبات التي أشرنا إليها في قصص محمود الخصبي وأحمد بلال وعلي الكلباني أمر مألوف في كل أدب رائد يخطو الخطوة الأولى في بلده على نحو ما نجد عند كاتب كالمفلوطي في مصر كما أشرنا سابقا، وهم بريادتهم يخلقون جمهورا قارئاً في بلدهم لهذا الفن الأدبي الوليد، ويدفعون في مقابل ذلك ثمن ريادتهم الشجاعة لطريق لم يُعبده أحد من قبلهم من أبناء وطنهم.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر في دمشق سيف الرحبي (المولود عام ١٩٥٦) «التباساته القصصية الأربعة»، على نحو ما سماها ضمن كتابه «الجلب الأخضر» الذي تضمن نصفه قصائده النثرية كما يسميها، ونصفه الآخر التباساته القصصية. وأثبت في نهاية كتابه أنه ألفه ما بين الجزائر وبيروت ودمشق. وإذا كان أحمد بلال قد كتب القصة الرومانسية فإن قصص سيف الرحبي تقف في أقصى الطرف الآخر. فلئن كانت جذوره قد ارتوت من أفلاج عمان فإن غذاءه الفني كان خليطاً من بهارات أسواق المدن العربية وعطاراتها وعطورها النفاذة وروائح مدن الغرب يضج نهارها بآخر الصيحات ولياليها بالكؤوس المترعة بالأصوات والبكاء والدخان على حد تعبيره في أحد التباساته القصصية.

قصصه أقرب إلى الاعترافات، كلها بضمير المتكلم، أبطالها شخص واحد مأزوم بغربة الروح والمعاناة في عصر كثيب. وشخصياتها الثانوية الأخرى - التي تدور في فلك بطلها أو أبطالها - تتأرجح بين التجربة والتجسيد. هي بلا أسماء، لكنها ذات صفات : كالأستاذ، والفتاة، والمرأة الرائية... فيها يتوارى العالم الخارجي ليدخلنا معه البطل أو الراوي أو المؤلف إلى كهوفه السحرية في عالمه

الداخلي. وقد شرح سيف الرحبي وجهة نظره سواء في الشعر أو القصة قائلا : ان تغادر حطام الواقع اليومي وتغوص في الواقع الأعماق، في الوجه المظموس للحياة الحقيقية - أن تغرق بلذة في مملكة الداخل المحفوفة بالمخاطر لتستخرج لآليء الصورة الشعرية (العقيدة / ١٧ أكتوبر ١٩٨٧، ص ٣٨) أو كما قال أحد نقاده : سيف الرحبي يكلم نفسه، يتأوه حيناً كما يتأوه العصفور في قفص الغربة، فإن أطربنا (لعله يقصد حزناً) النغم نبرا وكرامة، وإذا لم نفهم فلتغلق. (إبراهيم شعراوي، الرمزية. في الشعر العماني الحديث، العقيدة، ١٦ مايو ١٩٨٧، ص ٣٦).

ذكريات الراوي مستمدة حيناً من قريته «سرور» بريف عمان، وحيناً من خارج عمان : بيئة عربية كانت أو غربية. ومن هذا التلاقي - ولا نقول الصدام - بين البيئتين - ولا نقول الحضارتين - تولدت هذه الشحنة التعبيرية، وهذا هو الذي هز تلك النفس الرقيقة الحساسة الخصبية من جذورها هذا عنيفا فلم يقتلها إنما سمعت لها دمدمات وقعقات.

إن التباسات قصص سيف الرحبي القصصية خليط من الرمزية والأسطورية والفانتازية والسريالية، وهودائم الإشارة إلى التراث - العربي والعالمي - دائم الإحالة إليه.

وقد أعلن في حديث له ان أعماله الأدبية مربوطة «بخيطة الرحيل، خيط التيه، خيط الشتات. وقد أصبح هذا التيه بالنسبة لي ليس تجربة في الحس فقط، بل تجربة في الروح. وأصبح رمز انفتاح الكائن البشري على الوجود (مجلة المنتدى، دبي، يوليو ١٩٨٨، ص ٨).

فإذا عرفنا أن سيف الدين الرحبي يعلن بوضوح تحيزه إلى أندريه بريتون ولوتريامون وأنسي الحاج وأدونيس والدادائين عرفنا في أي صف يقف وإلى أيه جهة ينتمي سواء في قصائده النثرية أو التباساته القصصية.

ويمكننا أن نعتبر محمد القرمطي المولود عام ١٩٥٤ من المدرسة نفسها التي ينتمي إليها سيف الرحبي. فهو مثله يستدعي التراث على نحو ما نجد في قصته

«وكان في زمن الغياب»، حيث يستحضر ألف ليلة وليلة من التراث العربي وإيسوب من التراث الأغريقي (إبراهيم شعراوي، الخارج والداخل في قضايا الأدب الرمزي العماني الجديد، العقيدة، ١٢ ديسمبر ١٩٨٧، ص ٣٠). وقصته «الحكاية الأولى بعد الأخيرة» مزيج «بين الأسطورة والواقع، بين الحلم واليقظة، بحيث يتداخل العالمان، لا نعرف بأيها نبدأ، ولا بأيها ننتهي». (إبراهيم شعراوي، الروح الاسطورية في القصة العمانية الحديثة، الوطن الأسبوعي، ١١/٨/٨٨، ص ٦).

وتفوح الشاعرية من قصص محمد القرمطي، كما يستخدم الكثير من الرموز الاسطورية وعناصر الفولكلور، ويتفاعل مع تراثه الشعبي. وقصته - كما وصفها أحد النقاد - قصة متوترة صاخبة بالانفعالات (المرجع السابق).

وقد أصدر محمد القرمطي عام (١٩٨٨) مجموعته القصصية الأولى «ساعة الرحيل الملتهبة» وهي مختارات مما سبق أن كتبه. وفيها يهدي قصته «أما زلت تائها أيها المسافر» إلى سيف الرحيبي، دلالة على ما بينها من تجاوب روحي وفني.

وفي عام ١٩٨٣ أيضا نشر صادق بن حسن عبدواني (المولود عام ١٩٤٤) صاحب مجلة الأسرة الأسبوعية (الآن) مجموعة قصص قصيرة في مجلته ما بين يناير ويوليو من ذلك العام (وكانت تصدر نصف شهرية وقتئذ). لكنه لم يجمعها في كتاب حتى الآن. ولولا أن هذه القصص نشرها مؤلفها شبه متتابعة وفي مجلة واحدة وعلى فترات زمنية متقاربة لربما تعذر تناولها بصورة شاملة، ولظلت قصصها مشتتة تشكو الوحدة والبعد عن أخواتها. فالمعروف أن للقصة حياتين - كما يقول الأستاذ يحيى حقي - أحدهما وأنت تقرؤها منفردا، والأخرى وهي مع أخوات لها بين دفتي كتاب. لهذا فعندما تناولتها بالنقد اضطرت إلى اختيار قصة «البحث عن الحب» ليكون عنوانا للمجموعة حتى يسهل تناولها ككل (أنظر: يوسف الشاروني، صحيفة عمان، ٢١ مايو ١٩٨٥، ص ٥، ١٣ و ٢٨ مايو ١٩٨٥، ص ٥).

وصادق عبدواني يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه وجمهور قرائه. فهو لا يريد أن يكتب قصصا تتجاوز المستوى الثقافي لجمهوره، وإن كان حريصا كذلك ألا

يكتب قصصا تدغدغ مشاعر قرائه أو تتخلف عنهم. ثم هو يؤمن بذلك التفاعل بين قصصه ومجتمعهم. فهو حريص أن يدور محور قصصه حول المجتمع العماني وقضاياه الاجتماعية في اللحظة الحضارية التي استلهمها المؤلف في قصصه. إنها تدور حول موضوع ما نشأ من قضايا نتيجة ما طرأ على المجتمع العماني من تطورات حديثة انعكست على أوضاع مثل العلاقات الزوجية، وهجرة المزارعين من الريف، وإصابات السير وذهاب بعض الشباب للتعليم في الخارج ثم اصطدامهم ببيئتهم عند عودتهم، ثم محاولتهم التوفيق بين مستوى تعليمهم ومستوى بيئتهم، بحيث تعود الفائدة - وليس الضرر - على الطرفين. وذلك على نحو ما نجد في قصته الممتازة «الدجالة» مما يذكرنا بقصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وإن كان الكاتب لم يطلع عليها، لكنها الظروف المتشابهة تخلق الأفكار المتشابهة. كذلك نجد في هذه القصص مختلف الشخصيات التي أفرزها التطور كالبخيل والمصرف والمرثي والطبيب الذي يحاول الذهاب في إحدى البعثات، والطبيب الذي عاد من الخارج محاولاً أن يفيد بيئته.

قصة واحدة تناول ما يلاقه صيادو الأسماك من مخاطر. ولئن كانت الزراعة قد هجرها أبناؤها ومات الوحيد الذي يتشبث بها في قصة «الجنابة»، مما يدل على نظرة المؤلف المتشائمة هنا، فإن البحر وجد من يتشبث به في قصة «الأم» جيلاً بعد جيل، وإنه إذا كان الوالد قد ابتلعه البحر فإن الابن مستعد أن يملاً مكانه، تبارك ذلك وتشجع عليه أم لا تعرف خوفاً ولا تراجعاً.

وتتحرك أحداث هذه المجموعة القصصية بين العالمين الداخلي (عالم الحلم والكابوس والذكريات) والعالم الخارجي بما فيه من حركة وحوار مع الآخرين، كما إنها تحقق الوحدة الفنية في القصة القصيرة عن طريق وحدة الشخصية ووحدة الحدث أكثر مما تحققه عن طريق وحدتي المكان والزمان.

وفي عام ١٩٨٣ أيضاً نشر الشاب حمد بن رشيد بن راشد (المولود عام ١٩٦٠) أولى قصصه القصيرة «النخلة الصغيرة» في ٢٥ أكتوبر من ذلك العام. وهو مثل معظم كتاب القصة القصيرة العمانية كاتب مقل، نشر حتى أكتوبر عام ١٩٨٨ -

أي على مدى خمس سنوات - حوالي عشرين قصة قصيرة، أي بمعدل أربع قصص قصيرة كل عام. فإذا عرفنا أن قصصه تتميز بأنها لا تتجاوز صفحة واحدة إن لم تكن أقل، أي إنها أقصوصة أو لقطة أكثر مما هي قصة قصيرة، أدركنا إلى أي حد اقلال هذا الكاتب الشاب في إنتاجه.

وقد أعلن حمد بن رشيد في بداية حياته الأدبية - بل قبل أن ينشر قصته الأولى - أنه من أنصار الوسط، لأن الوسط ينشد التجديد ولكن بأسلوب مشوب بالخطر. ثم يعلن رأيه في السريالية قائلا «إن الغموض والمبالغة في السريالية هروب إلى المجهول... والخلاصة لست حجر عثرة أمام التجديد لكن وفق مستجدات تبقى لجوهر الأدب ماء وجهه، إضافة إلى كشف النقاب عن الغمام الذي يكتنفه الغموض والشك». وهو يرجو أن يكون هذا اللون من التجديد طفلا شرعيا «برغم أن المحاولة السريالية المعنية ضئيلة جدا إذا ما قيست بالتجربة الكلاسيكية العريقة في أدبنا. والجمععة التي أثرت لم تسفر بعد عن طحن يسد الرق». ثم يعلن معارضته بوضوح للاتجاه الأدبي الذي يمثله سيف الرحبي قائلا «والسريالية المزعومة هذه تتسم بالغموض والمبالغة وأحيانا التشاؤم المفرط، مع احترامي بالطبع للأديب سيف الرحبي وما يتسم به من ثقافة واسعة وحس وطني صادق... لكن سيف أصبح سيفا في وجه الوضوح ووحدة الموضوع والقافية والوزن الموسيقي». (حمد الرشيد راشد، حول الظاهرة السريالية في الأدب العماني المعاصر، عمان، ١٨ أكتوبر ١٩٨٣). بعد ذلك بأربع سنوات نجد حمد رشيد ما يزال متمسكا بخطه القصصي المعلن في حديث له بمجلة العقيدة حين يعترف أنه لا يميل إلى الكتابات الغارقة في الغموض «إنما أتوجه إلى الوضوح لأن الوضوح جمال في نظري، ليس ذلك الوضوح الساذج بطبيعة الحال، إنما السهل المتنع» (العقيدة، ١٠ يناير ١٩٨٧، ص ٣٨). وهذه مقدمة لا بد منها لتوضيح الخلفية الفكرية والفنية لحمد الرشيد.

لهذا فأننا يمكن أن نقرر مطمئنين أن عام ١٩٨٣ هو عام مولد القصة القصيرة العمانية بحق بمختلف اتجاهاتها من أقصى التقريرية السردية المشوبة بالرومانسية إلى أقصى الرمزية الأسطورية المشوبة بالسريالية، وما بينهما من صيغة مشتركة ترضي جميع

الأطراف المعنية على نحو ما عبر حمد الرشيد في مقاله المشار إليه سابقا، أو بتعبير أدق : ما بينهما من واقعية اجتماعية على نحو ما نجد عند صادق عبدوانى أو واقعية انطباعية عند حمد رشيد .

ويمكن أن نلخص أبرز سمات أقاصيص حمد الرشيد فيما يلي :

— من سمات البناء الفني إن الأقصوصة تتكون من مقاطع، يعبر كل مقطع عن حركة تختلف عن حركة المقطع الآخر . ويمكن أن نأخذ قصة النخلة الصغيرة أولى أقاصيصه التي نشرها كنموذج على ذلك : يتبادل الوعي في هذه القصة الطفل والشاب الذي كان طفلا يوما ما، والقاريء يتحرك بين هذين الوعيين . البداية بالغروب وبالجد وكلاهما مرتبط بالآخر، وعلى الجانب الآخر الطفل رمز الشروق كما عبر عن ذلك بحق عبد الستار خليف في دراسته عن هذه القصة (عمان، ٢٩ نوفمبر ١٩٨٣، ص ٧).

أما المقطع الثاني فيبدأ بالتعرض للجو والنهار وقد انتقل من الشروق إلى الضحى أو ربما منتصف النهار حيث السماء أصبحت تصب غيوما من البخار على الأفق الممتد إلى ما لا نهاية وليس هناك ما يبين، لكن وسط هذه القتامة نجد بصيص الضوء والأمل، ثمرة فسيلة يتيمة غارقة تدق جذورها في ثرى الأرض الملتهبة . فإذا عرفنا أن الطفل قد فقد أباه أيضا، عرفنا أن اليتيم يجمع بينه وبين الفسيلة وكلاهما رمز البزوغ والشروق . وإذا كان الجد يبدي قلقه على من يتعهد الفسيلة ويرعاها بعد موته، فلا شك إنه كان أكثر قلقا على حفيده، تلك الفسيلة الأخرى التي يخشى ألا تجد من يتعهدا ويرعاها أيضا بعد غروبه أو موته .

أما المقطع الثالث فتلتقه من وعي الشاب الذي كان طفلا، فالنخلة تكبر كما يكبر الطفل، والجد — الذي لم يمهله القدر لكي يصعد فوقها ليحني رطبها — قد رقد تحتها الآن . فالجد يد يذكرنا بالقديم، وبدون القديم لا جديد، وبدون الجديد لا تواصل .

— ومن سمات البناء الفني أيضا لأقاصيص حمد رشيد أنها تبدأ بتقديم لوحة خلفية

لأحداث القصة أمر واقع مشحون بالرمز يرتبط بما تفضي إليه القصة من انطباع . وهو نفسه يعترف بأنه إنما يقدم لوحه على نحو ما نقرأ في قصته العذبة «فرحة اللقاء» حيث يصف الجمع الغفير على الشاطئ وقد وقف يـ : لمر العائدين بالسفينة بعد غيبة طالت بأنه «مكتوم في لوحة أعطت بُعداً ممزوجاً بالوان صارخة حاملة في آن واحد» .

وهو يقدم في هذه القصة اللوحة بكل أبعادها في تركيز لكن في شمول أيضاً ، متفلاً بين أنواع البشر المنتظرين على الشاطئ : نساء ورجالا ، عميا ومبصرين ، أطفالا وكبارا ، حتى مجانينهم وعقلائهم ، كما يقدم الطبيعة التي تحتضنهم بدءاً بالشمس المتلعة بالغيوم ، فزخات المطر ، وطيور النورس في صراعها مع أسماك السردين والصورة ليست بصرية فقط بل تعبق ببخور النساء المختلط بعرق الرجال .

فهو أحيانا ما يهتم بجو الحدث أكثر ما يهتم بالحدث نفسه ، على نحو ما نجد في قصته «نبأ عاجل» حيث نعيش جو ترقب لتلقي هذا النبأ الذي لا تتلقاه أبداً .

— في معظم قصصه تتحقق الوحدة الفنية أو القصصية عن طريق الاسترجاع أو الفلاش باك أو الذكريات ، وأحيانا عن طريق التركيز على لحظة عَرَضِيَّة : وفاة ، زوج ، وداع ، لقاء . . . يستجمع كل ألوانها ليقدمها لقطة متكاملة . فالقصة عنده أشبه بلوحه تنبثق الحركة من خلالها .

— والحاضر في قصص حمد الرشيد يحتضن الماضي والأسلوب الوصفي أو المكاني الاستاتيكي يتبادل المواقع مع الأسلوب الدرامي أو الزماني الديناميكي . والعالم الخارجي — عالم المراثيات — يتحاور مع العالم الداخلي ، عالم الذكريات . والجدل بينهما أساس البناء الفني . وأحيانا يتواري العالم الداخلي لتكون الغلبة للعالم الخارجي ، فيبهت الماضي لحساب الحاضر ، كما في أقصوصة «حتمية الرحيل» ، حيث الحركة بطيئة ببطء الجنازة التي تسير فيها وراء نعش الفقيد . ولا نفلت من قسوة الحاضر المفجع إلا لنطل لحظات على لمحات من شخصية الراحل أثناء حياته حتى تتكامل جوانب اللقطة ويصبح لها بُعدها الزمني — مهما كان ضئيلاً — بالإضافة إلى امتدادها المكاني الذي يمثل الحاضر ويحتل المساحة الأكبر .

— معظم لقطاته لشخصياته وهم في لحظة تتراوح بين اندماجهم وصراعهم مع قوى أكبر وأضخم منهم — كأن يكون مجتمعهم أو الطبيعة بعواصفها وبحرها الهائج كما في قصة «لحظة ضعف» — وأحياناً مع قوى تتكافأ معهم، وذلك مثل لحظات اللقاء والفراق والزواج، والوفاة، على نحو ما نجد في قصص «فرحة اللقاء» و «الفراق» و «خلجات مترادفة» و «على سنة الله» و «حتمية الرحيل». من خلال هذا الاندماج أو الصراع تؤدي الشخصية دورها الفني.

— ولأن حمد رشيد يركز اهتمامه على جو الحدث فإن الحوار يتوارى في أقاصيصه. ولعل قصته «عروس» التي تدور حول أستشهاد الفدائية اللبنانية «سناء المحيدل» هي القصة الوحيدة التي كتب نصفها حواراً، وهو ليس حواراً بين شخصيات بل هو تقديم لشخصية البطلة على هيئة تحقيق :

— اسم القرية

عنقون

— اسم المنطقة

الزهراني . . لبنان الجريح

— العمر

ثمانية عشر عاماً . . الخ

— وفي أقاصيص حمد الرشيد نستشق عقب عمان : ماضيها، بطولاتها، عاداتها، تقاليدها حتي شائعاتها كما في قصة «عرس الشتاء»، يبكينا مع أحزانها، ويطربنا في أفرحها.

أما سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) فهو من الجيل المخضرم لكتاب القصة القصيرة العمانية. بدأ نشر قصصه القصيرة منذ أوائل السبعينات، لكنه لم يفكر في ضمها في مجموعات إلا بعد حوالي عقد ونصف العقد من بدء نشره قصصه، وذلك حين نشر مجموعته الأولى «يوم قبل أن تشرق الشمس» عام ١٩٨٧، ثم تلتها مجموعته الثانية «وأشرق الشمس» عام ١٩٨٨، وهو بسبيل اعداد مجموعة ثالثة للنشر. وربما تكون هذه المجموعات القصصية الثلاث قد استوعبت كل ما نشره من

قصص قصيرة على مدى السبعينات والثمانينات .

وقصص سعود المظفر ليست كلها في مستوى واحد، فهو لا يقوم بعملية انتقاء حتى حين يعيد نشر قصصه في مجموعات قصصية، إذ يبدو أنه حريص على أن تضم مجموعات كل ما سبق أن نشره في الصحف بغض النظر عن مستواها. ولو أنه قام بعملية انتقاء لكان مستوى مجموعتيه من أفضل مستويات القصة القصيرة العمانية، ولكن أفضل له ولنا أن نقرأ مجموعة قصصية واحدة ممتازة من أن نقرأ ثلاث مجموعات ترتفع وتنخفض مستويات قصصها. فالعبرة بالكيف قبل الكم.

وسنعرض فيما يلي لأبرز سمات القصة عند سعود المظفر :

— فهناك سمة من سمات البناء الفني في بعض قصصه وهو افتتاحها — كما يتخللها أحيانا — بفقرات من جمل قلما يستخدم فيها أفعالا. تعلقو نبرتها أحيانا فتصفي على القصة جوا أقرب إلى روح الشعر الحساسى أو الملحمي، ويتحقق ذلك بتكرار اسم المكان في أوائل جمل الفقرة، وتخفت نبرتها أحيانا أخرى حين تغلب عليها نبرتها. وتكون مثل هذه الفقرات عنصرا هاما من العناصر التي تتألف منها خلفية القصة. فعلى سبيل المثال تلك الفقرة التي تتخلل قصة «شرهان العلي» من مجموعة «يوم قبل أن تشرق الشمس» سداب البلدة الوادعة على شاطئ البحر الأزرق الهادئ ورماله الصفراء اللامعة، ذات القوارب الداكنة اللون الطويلة... سداب القوية يبرجالها... الخ.

ثم ننتقل من هذه الفقرة العامة إلى خصوصية أحداث القصة.

— يحرص سعود المظفر على تقديم البعد الجسمي لمعظم شخصياته، ولو أنه في كثير من قصصه — لا سيما قصص مجموعته الأولى «قبل أن تشرق الشمس» — لا يوظف بهذا البعد فنيا، أعني أنه لا يتشابك وبقية عناصر القصة لتشارك فيما تركه من انطباع، بل يظل عنصرا منفصلا غير قابل للذوبان، حتى أن القارئ لا يتذكر هذه المعالم الجسدية فور انتهائه من قراءة هذه القصة.

مثال ذلك في قصة «حياة ربما حديثة» فان بطل القصة الجالس في أحد مطاعم

مسقط يصف الجرسون بأنه «كان سمينا أسمر مترهلا، كان ينطق الحاء هاء، كان عربيا» (يوم قبل أن تشرق الشمس، ص ٣٠).

ومع أن حوارا طويلا دار بينهما، وفيه أكثر من حرف من حروف الحاء، إلا أننا لم نستمع ولو مرة إلى هذا الحرف مقلوبا إلى الهاء على لسان الجرسون، فضلا عن أن هذه اللازمة لم توظف إطلاقا في بنية القصة.

غير أن ذلك لا ينطبق على شخصيات قصص أخرى، لاسيما شخصيات السحرة في قصص المجموعة الثانية «وأشرقت الشمس» فالساحر خلفان في قصة «حكاية من قريتي» تصفه القصة بأن «وجهه يشبه مقبرة القرية كثيرة الحفر، بشرته كلون شاهد القبر القديم. . عيناه دائرتا الشكل كالبومة، سوداوان كحفير القبور في ليلة لم يظهر قمرها». فهو يربط بين وجه الساحر وبشرته وعينه وبين القبور، ومعروف أن للقبور علاقة شعبية بالسحر (وأشرقت الشمس، ص ١٢٤).

وهو يقدم وصفا مشابها للساحر في القصة التالية «المعلم عبدالرزاق»، فالساحر في هذه القصة «بعين واحدة جاحظة، . . والأخرى منقلعة وغائرة في وجهه كأنها حفرة عميقة» ولم يكن التشويه الوحيد في هذا المخلوق الذي له صلاته بالعالم الخفي، بل إنه حين يمشي كان يعرج أيضا، فضلا عن أن «صوته يصدر من أعماق صدره وبصعوبة». «وأشرقت الشمس، ص ١٣٢».

لكن هذه الشخصيات المشوهة لا تقتصر على السحرة الذين يؤذون الناس بل كذلك على هؤلاء الذين يبطلون مفعول هؤلاء السحرة. فالحالة موزة التي استعان بها والد زيانة لأبطال ما أصابها من سحر والتي تشبه جذع نخلة يابس «عجوز تبلغ من العمر الستين حولا، لكنها قوية البنية، قصيرة القامة، مقوسة الرجلين، محدودة الظهر. البياض يكسو عيونها الصغيرة، بياض بشرتها ناصع، بدأت تظهر عروق يديها الخضراء من تحت جلدها المجعد الجاف الملمس ذي الأخاديد الصغيرة. كانت قد فقدت جميع أسنانها» (المرجع السابق، ص ١٤٢).

والوصف نفسه نجده لتلك المرأة الشيخ التي ظهرت فجأة وراشد يحمل ابنته

على حمار في طريقهما إلى المعلم عبدالرزاق ليطرد من ابنته ما تقمصها من روح شريرة، «إذ خرجت عجوز قصيرة القامة، عوراء اليمين، تمشي بعكاز خشبي قديم». فهي أقرب في وصفها إلى الساحرة الشريرة، لكننا ما نلبث أن نتبين أنها هي التي أرشدتها إلى بيت المعلم عبد الرزاق (المرجع السابق، ص ١٤٦، ١٤٧).

حتى خادم المعلم عبدالرزاق فإنه «أسود الصبغة، نحيف الجسم طويله، جلده ملتصق بوجهه، وحفر عينيه الحمر اوين داخله في رأسه كأنها قطع من الجمر (المرجع السابق، ص ١٤٩).

فعيون الشخصيات التي تتصل بالسر وضده، دائما كالحفر. بل حتى جوجه زوجة راشد وأم الفتاة المسحورة زيانة كانت ذات عينين صغيرتين مدورتين في رأسها (المرجع السابق، ص ١٣٥).

حتى إذا وصل ركبنا إلى المعلم عبدالرزاق نفسه ألفيناه طويل القامة، نحيف الجسم عريضه، ذا قوة، منحني الكتفين وقارا، ذا ثياب غبراء اللون حسنة. . أبيض البشرة مشوبة بالسمرة، واسع العينين، حاد النظرات عميقها، سمح المحيا، ذات سمة مرعبة خفيفة عامضة، تجاعيد وجهه الصارم تطمس سنين من العمر المبعثر مددا (المرجع السابق، ص ١٥٠).

فإذا وصلنا إلى نهاية القصة التقينا بحفار القبور، المجذور الوجه المستدير العيون، الحالك البشرة (المرجع السابق، ص ١٦٥).

وشخصيات قصص سعود المظفر في حالة وعي دائم، قلما يتنقل مؤلفها بين مستويات شعورها ابتداء من الكابوس فالحلم فحلم اليقظة، ولا نستمع لهذيانهم. حتى وهم يحسون الخمر ليزداد سبرا لأعماقهم إلا في مواقف نادرة. من هذه المواقف عندما نام راشد والد الفتاة المسحورة زيانة في قصة المعلم عبدالرزاق فرأى كابوسا، وكان كل شيء في عالمه الداخلي والخارجي مهيا لمثل هذا الكابوس. كان قد قذف بعصاه كلبا في الليل، وعندما ذهب ليلتقط العصا لم يعثر عليها، وزوجته قد أنبتة قائلة: أخبرتك مرارا لا تضرب حيوانا بالليل. بعدها أخذ سراجا لينام في الكرجين

(خيمة كبيرة من السعف لها باب خشبي) في ليلة اشتد ريحها وغاب قمرها، ولهب السراج ينعكس على وجه راشد فيتقلص وينفجر بعفوية في أول الأمر، وفجأة تزداد التقلصات وتتلاحق الأنفاس حتى يلهث وهو ممدد بلا حراك. لا بد أن راشد يعاني من كابوس هيأنا له هذا التقديم للعالم الخارجي. لندلف إذن لعالمه الداخلي لنجده يركض ومن خلفه كلب ضخم يريد أن ينقض عليه (المرجع السابق، ص ١٣٩). وهكذا أدركنا إلى أي حد يقلق راشد ضربه للكلب ليلا وفقده للعصا. فهو كابوس جاء نتيجة لأحداث سابقة ويهيء بدوره لأحداث تالية فمستويات الشعور هنا - عالما الحلم واليقظة - يتضافران معا في بناء الشخصية القصصية وبناء العمل الفني في الوقت نفسه، فسعود المظفر يهتم بالبعد الجسمي - والبعد الاجتماعي أيضا - لشخصياته أكثر من اهتمامه بالبعد النفسي.

وكما لاحظنا تطورا عند سعود المظفر في مدى نجاحه في توظيف البعد الجسمي لشخصياته، فإننا نلاحظ تطورا آخر في استحضار مسرح الأحداث بأكثر من حاسة. فبينما كان استحضار المكان القصصي يكاد يقتصر على الرؤية البصرية في قصصه الأولى، نجده يستحضر المكان بأكثر من حاسة في بعض قصصه الأخيرة لاسيما قصتي «وأشرقت الشمس» (كتبها عام ١٩٨٦) و«المعلم عبد الرزاق» (كتبها عام ١٩٨٧) وهما في رأينا - أفضل وأنضج ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة إذ يستخدم حواس البصر والسمع والشم في استحضار مكانه القصصي مما جعله أكثر تجسيدا في نخيلة قارئه.

أما قصة «المعلم عبد الرزاق» فلأن محورها السحر، فنحن نستمع فيها إلى أصوات لا تصدر من حلق أصحابها بل من أعماق صدورهم كما سمع راشد صوت الساحر خلفان وهو يتحدث إليه، بل إننا لنستمع إلى أصوات أصحابها كأن يصدر صوت رجولي عن امرأة على نحو ما سمعنا صوت الجنّي هيكلا وهو يتقمص جسد زيانة، كما نستمع من حين لآخر إلى نباح الكلاب وصراعا فتندرنّا بشر مستطير، وهي أصوات تتكرر في كل مرحلة من مراحل القصة لتذكّرنا بأن الشر ما يزال يقاوم، إن لم يكن مصرا على مواصلة هجومه وعدوانه. كما نستمع إلى صوت المطر

المكتوم كأنه تصفيق خافت وإلى قصف الرعد. وبذا فإن مجموع الأصوات التي تتردد في القصة من أولها إلى آخرها تكون عنصرا هاما من عناصر المكان الذي يخيف أبطال القصة - كما يخيفنا - بحيث يصبح مهياً لكي يتقبلوا - وتتقبل معهم - ما يفرخه من جو خرافي اسطوري.

كذلك فإن سعود المظفر يوقظ فينا حاسة الشم حين نستنشق مع أبطال قصته عبق اللبان، وهو ينتشر مع الهواء في أرجاء المكان، تمهيدا لطرد الجان. وفي الخارج تتصاعد الروائح من البحر ملحية رطبة لمتزج مع روائح الخراخر العتيقة التي تخرج من مكان جانبي أسفل البيوت (المرجع السابق، ص ١٣٤).

أما الألوان فهي ليست محايدة، فللقصة عنوانان أحدهما «ليلة الشفق» وهذا العنوان يحدد لنا اللون الزماني الذي يغمر مكان الحدث. بل إن بداية القصة تحدد لنا بصريا ولمسيا وسمعيًا الخصائص المكانية للحدث: قبض الليل (بصري) البارد الهواء (لمسي) والسكون المطبق (سمعي) على البلدة التي تطل على البحر (وأشرقت الشمس، ص ١٣٣).

وفي لون الليل المعتم تزداد الحواس رهافة، فتتضخم أصوات الكلاب الضالة وهي آتية من بعيد وكأنها عواء ذئاب جائعة. ونصغي إلى صراع السنانير الموحش وموائها المبحوح يعلن عن موعد الأخصاب، وأصوات الرياح التي تنفذ من بين زور النخيل الجافة الجرداء، تسمع كأنها صفير ينذر بالرهبة (المرجع السابق ص ١٣٣). ويبدد نقيق الغربان السكون الموحش، حتى الخطوات التي يمتص التراب صوتها نسمع وقعها.

وفي العتمة تبرز أخفت الأضواء: من القمر بلونه الأصفر الشاحب الذي جاوز شبابه، يلقي بضوئه ليزيد المكان وحشة، إلى لهب السراج المتراقص.

وهذا الاستحضار المكاني بأكثر من حاسة هو الذي هيأ مناخ الرعب، رعب الشخصيات ورعب القراء، على نحو ما كان يفعل ادجار آلان بوف في قصصه القوطية.

كذلك الأمر في قصة «وأشرق الشمس»، والتي بدأت بعكس ما بدأت به القصة السابقة تماما. فإذا كانت القصة السابقة تبدأ بالليل الذي تسيطر ظلمته على مسرح الأحداث، فإن قصتنا تبدأ بالشمس المشرقة «قوية ساطعة تبدد كل ظلام في ذلك اليوم غير العادي» (المرجع السابق، ص ١٦٩) والرؤية البصرية هنا ترمز لرؤية الكاتب القصصية لعمان قبل أن تشرق الشمس ورؤيته لوطنه بعد أن أشرقت الشمس. وإذا كانت الظلمة رمزا لظلمة العقول التي تؤمن بالسحر، فإن اشراق الشمس رمز «لجيل جديد بعث في كل شيء.. وشعاع الحياة الجديدة يشع من كل العيون». (المرجع السابق، ص ١٦٩) حتى الليل لم يعد ذلك الليل المظلم الذي تبدو فيه الناس أشباحا والكلاب تتقمصها أرواح شريرة، هو ليل قد «أصبح (انظر استخدام الفعل أصبح هنا..) له رواده، وأقيمت له الأماكن الجميلة لعقد الصفقات في كل شيء مع الوجوه الجديدة، وليقضي الراغب وقته فيه» (المرجع السابق، ص ١٧٠). فهو ليل كالنهار، وأضواؤه الأكثر خفوتا من ضوء النهار لا تخلو المخاوف بل تضاعف من مباهجه. «كان الوقت ليلا، وفي زاوية هادئة في مطعم ذلك الفندق الجديد جلس ثلاثة أشخاص والشراب المثلج كان رابعهم. (المرجع السابق، ص ١٧٠).

وسعود المظفر يقدم كل فصل من فصول قصته الثمانية بصورة بصرية لخلفية هذا المقطع أو لما تطورت إليه أحداث القصة عند هذا المقطع. ونستطيع أن نغضي في تقديم الرؤية البصرية للمكان إلى نهاية القصة. لكن سعود المظفر لا يغفل عن استحضار الجانب السمعي لمكانه القصصي «كان المكان مشبعا بالألحان والدخان والكلام الهامس والصاخب في كل زاوية والضحكات الناعمة النسائية، وأحيانا العالية كانت تقطع همس في ذلك المكان». (المرجع السابق، ص ١٧٠). ما أبعد الفرق بين الاستحضار الصوتي لليل ما قبل أن تشرق الشمس، وليل ما بعد أشرقت. ذاك ليل الخرافة والرعب المنتهي بموت الانتقام الفاجع، وهذا ليل العمل والبهجة، ليل «تختلط فيه دقات الساعة بأصوات الموسيقى، بايقاعات الطبول المجسمة الصوت المتعددة الأنغام». (المرجع السابق، ص ١٨٥).

كذلك فالمكان يعبق برائحة العرق المختلط بدخان التبغ (المرجع السابق، ص ١٨٠) والعطر المختلف الروائح (المرجع السابق، ص ١٨٠). بل يتحدد في لحظة اسم العطر، وياله من اسم «السم». (المرجع السابق، ص ١٠٤). بل أحيانا ما يصبح العرق مغموسا بالعطر المتبخز فيثير النفس الصاخبة (المرجع السابق، ص ٢٠٩). أما في المكتب فإن رائحة اللطف تكسو المكان طيبا، (المرجع السابق، ص ٢٢١).

والمقارنة بين قصتي المعلم عبدالرزاق وأشرقت الشمس تدفعنا إلى العودة إلى تأمل البناء الفني في قصص سعود المظفر. فكما سبق أن ذكرنا أنه إذا كانت قصة «المعلم عبدالرزاق» هي رؤية الكاتب القصصية لعمان قبل ١٩٧٠ (وإن كانت قد كُتبت عام ١٩٨٧)، فإن قصة «وأشرقت الشمس» هي المقابل لتلك الرؤية بعد ١٩٧٠. في قصة المعلم عبدالرزاق لا نرى إلا السلبيات، يرمز لذلك غلبة الليل على أحداث قصة «المعلم عبدالرزاق»، وتعاقب الليل والنهار على أحداث قصة «وأشرقت الشمس» واختلاط الهمس بالصخب، والعطر بالعرق.

وقصة «وأشرقت الشمس» هي أطول ما كتبه سعود المظفر من قصص قصيرة (ثمانون صفحة)، ومع ذلك فإننا نشعر أنها كالثوب الذي ضاق على جسم ممثليء، لهذا فقد لجأ إلى شكل البانوراما التي تخلصها خيط قصصي من حين لآخر. فقد كان سعود المظفر طموحا، يريد أن يلتقط كل زوايا التغير الذي حدث على مدى خمس سنوات (المرجع السابق ص ٢٠٧) جزيئاته وعمومياته وأن تستوعبه صفحات قصته الثمانون، وهي التي يمكن أن تكون كل شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها محورا لموضوع روائي. لهذا فالقصة تنقسم إلى ثمانية فصول، وكل فصل إلى مقاطع، والمقاطع بعضها تقريرى وصفى وبعضها تصويرى درامى يزدحم بالشخصيات والحوار، وتتلاحم المقاطع معا مكونة البناء المعماري للقصة.

في أول القصة نطل - نحن القراء - على لقاء بين حمد وخالد وصديق ثالث هو جمعه. خالد يعمل موظفا، مديرا في أحد البنوك. أما جمعه وحمد فهما أكثر طموحا.

فعندما سألهما حمد متى سيزورانه في شقته أجابه جمعه بعد أن أملك أول عمارة، أما خالد فكان جوابه: عندما أملك أول مليون (المرجع السابق، ص ١٧٣) ويتوارى جمعة لنظل نتابع حمد وخالد اللذين يفترقان كل في طريقه، ليعودا فيلتقيان ليبرز كل منهما شخصية الآخر. فعندما زار خالد حمد في مكتبه، قال خالد: منذ سنة لم نلتق. فرد عليه جمعة: أنتم مشغولون. . وأصحاب أعمال كثيرة وسفر مستمر أما نحن البسطاء. . لا نحب أن نضايق أحدا (المرجع السابق، ص ٢٢٧).

وعندما علم خالد أن حمد لم يتزوج بعد ومازال موظفا يسكن في شقته القديمة وعنده شركة بلا نشاط، قال خالد بدهشة واضحة: الذي لم يصبح غنيا الآن، لن يكون أبدا (المرجع السابق، ص ٢٢٨). فرد عليه حمد: الأرزاق مقسومة. رد عليه خالد: لم أزرك لأنني عملت أكثر من مليون. عندي أكثر من عشر شركات صغيرة وكبيرة ومساهمة. (المرجع السابق، ص ٢٢٩).

وهكذا يضع سعود المظفر هاتين الشخصيتين وجها لوجه فيطلعنا على نموذجين من الشخصيات التي أفرزتها التغيرات الجديدة، كل منها يبرز شخصية الآخر وموقفه.

وإذا كانت هذه المقابلة مقصودة ومديرة من جانب خالد لحمد، فثمة مقابلة أخرى تحدث بينها كأنها صدفة، وإن كانت مازال من تدبير المؤلف ليجمع في النهاية بين خيطي القصة كلون من ألوان هندسية البناء القصصي، وذلك حين التقيا في المطار: حمد يودع صديقا وخالد مسافر مع زوجته الأجنبية بمناسبة وفاة والدها التقيا لحظة ليعودا فيفترقا كما افترقا طريقاهما في الحياة. خالد يرتفع في الطائرة بجوار زوجته يطلان على المدينة ذات الأنوار الملونة (ولعل هذا الارتفاع رمز للملايين التي يمتلكها خالد)، بينما حمد يقود سيارته في حزمة ضوئية ملونة تشبه قوس قزح وتذوب فيه. (المرجع السابق، ص ٢٤٨).

نهاية لا حزن فيها ولا فرح، ولا مفاجأة بوليسية، بل هادئة متوازنة، مفتوحة تخصب ذهنك ووجدانك لأنها نهاية متحركة: سيارة تندفع، وطائرة ترتفع، وخيال

القاريء معها يندفع ويرتفع في طريق ممتد وفضاء لا نهاية له .

وأخيرا فإن الأسلوب في معظم قصص سعود المظفر يتميز باسقاط حروف العطف وأسماء الوصل بحيث أن جملها قصيرة متماسكة ، كحجارة البناء التي تتماسك بتفريغ الهواء (كأحجار الأهرام) دون حاجة إلى صاروج أو ملاط . وإن كانت هناك جمل تفلت من هذه السمة الأسلوبية المميزة فتطول لاستخدام أكثر من اسم من أسماء الوصل ، فيتهاوى تماسكها ويبهت ايقاعها في وجدان قارئها .

وحواره في قصصه بالفصحى بوجه عام ، ربما فيما عدا قصة «المعلم عبدالرزاق» التي استخدم فيه لغة بين الفصحى واللجة العامية ، وأحيانا ما يكون أقرب إلى العامية العمانية . بل إنه استخدم في هذه القصة كثيرا من الأسماء العمانية للأماكن والأدوات التي يصعب على غير العماني فهم معناها مثل كلمة الكرجين التي سبق أن شرحناها . ولعل ذلك راجع إلى خصوصية موضوع هذه القصة ، لكن هذه الخصوصية الشديدة هي نفسها التي تهبها ميزتها وانسانيتها .

خاتمة :

وهناك مجموعة من الشباب العماني من هواة القصة القصيرة ممن تتردد أسماؤهم من حين لآخر في الصحافة العمانية ، من أبرزهم احسان بن صادق بن سعيد وبدرية بنت ابراهيم الشحى . وقد نشر الأول مجموعتين قصصيتين هما «من أين الدرب» و«هروب» بينما نشرت الثانية أكثر من خمس وعشرين قصة في مختلف الصحف والمجلات العمانية ، لكنها ما يزالان في مرحلة التكوين بحيث يُفضّل التمهّل في تقييم إنتاجهما . فهما من أبناء الجيل الثالث من أجيال القصة القصيرة العمانية ، إذا صح القول إن عبدالله الطائي يمثل الجيل الرائد الذي لم يلمح من النهضة العمانية الحديثة إلا فجرها ، وإن الجيل الذي تلاه عاش طفولته مغمورة فيما قبل عصر النهضة ، بينما شبابه ورجولته تعايش طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها . أما الجيل الثالث فهو ابن النهضة ولد بولادتها ، وما قبلها لا ينتمي - بالنسبة له - إلا إلى التاريخ . فاحسان صادق ما يزال في مرحلة الدراسة الجامعية ، بينما بدرية الشحى في مرحلة الدراسة

الثانوية . ومع ذلك فإننا لم نغفلها في ملاحق هذه الدراسة بسبب كم انتاجها .

وإلى جانب هذين القصاص والقصاصة كوكبة ممن يجربون أقلامهم ويكونون القاعدة العريضة لكتابة القصة القصيرة العمانية ، لكنهم مقلون وغير منتظمين ، وبعضهم قد لا يظهر انتاجه إلا حين يشارك في إحدى مسابقات القصة القصيرة التي تقيمها إحدى الهيئات الرسمية مثل وزارة التربية والتعليم وشئون الشباب .

وثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل ، وهي وجود نسبة لا بأس بها من بين هؤلاء من الكاتبات ، وبعض قصصهن التي نشرت على مستوى طيب ، نذكر منهن : طيبة بنت عبدالله الكندري ، وعائشة بنت علي بن سعيد النعيمي ، وزكية بنت سالم العلوي وصفية بنت محمد سعيد الحارثي ، وتركية البوسعيد .

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن القصة القصيرة العمانية ما تزال وليدا لا يتجاوز عمره السنوات الخمس ، وأما ما قبل ذلك فكانت جنينا ظل يتخلق في رحم النهضة العمانية الحديثة ضعف هذه السنوات أو أكثر قليلا .

ونحن نأمل - حين يتخرج من الجامعة أبناؤها - أن يشتد عود القصة القصيرة العمانية ، بل أن تظهر مواهب فن الفنون الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية ، وأن يواكب ذلك حركة نقدية يقودها أساتذة الجامعة وخرجوها .

الملاحق

كتاب القصة القصيرة العمانية ومجموعاتهم القصصية

أولا : مجموعات قصصية منشورة :

احسان بن صادق بن سعيد :

طالب بكلية الشريعة .

مجموعاته القصصية :

من أين الدرب ، المطبعة الشرقية ، مطرح ، سلطنة عمان ، ١٩٨٦ .

هروب ، دار الفكر العربي ، بيروت ١٩٨٨ .

أحمد بلال :-

ولد في بركاء عام ١٩٥١ .

حصل على دبلوم تربية من معهد التربية ببخت الرضا بالسودان .

يعمل ضابطاً في سلاح عمان الجوي .

مجموعاته القصصية :

سور المنايا، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٣ .

وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، سلطنة عمان، ١٩٨٣ .

لا يا غريب، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٨ .

سعود بن سعد المظفر :

ولد في صحار عام ١٩٥١ .

درس الأدب العربي والشرعية الاسلامية في جامعة الكويت .

يعمل في ديوان البلاط السلطاني بمسقط .

مجموعاته القصصية :

يوم قبل أن تشرق الشمس، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٧ .

وأشرقت الشمس، المطابع العالمية، سلطنة عمان، ١٩٨٨ .

سيف الرحبي :

ولد بقرية سرور بولاية سمائل عام ١٩٥٦ .

أصدر حتى الآن خمس مجموعات من النثر الغنائي هي : نورية الجنون، الجبل

الأخضر، أجراس القطيعة، رأس المسافر، مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور .

وقد رشحت اليونسكو مجموعته رأس المسافر للترجمة إلى اللغات الأخرى .

مجموعاته القصصية :

ليست لديه مجموعة مستقلة، إنما هناك أربعة التباسات قصصية كما يسميها

ضمنها مجموعته النثرية الغنائية «الجبل الأخضر» الذي نشر في دمشق عام ١٩٨٣ .

علي بن عبدالله الكلبناني :

ولد بقرية عمق بصحار عام ١٩٥٦ .

يعمل مديرا للتوجيه المعنوي والعلاقات العامة بوزارة الدفاع ، ورئيسا لتحرير المجلة العسكرية جند عمان .
مجموعاته القصصية :

صراع مع الأمواج ، المطابع العالمية ، سلطنة عمان ، ١٩٨٧ .

محمد القرمطي :

ولد عام ١٩٥٤ بواحة البريمي .

تخرج من كلية التجارة وادارة الأعمال بجامعة حلوان بالقاهرة .
يعمل حاليا مسئول البعثات بوزارة التربية بالبريمي .
بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٧٨ ، لكنه بدأ النشر في الصحافة عام ١٩٨٦ .
مجموعاته القصصية :

ساعة الرحيل الملتهبة ، مطبعة الألوان الحديثة ، سلطنة عمان ، ١٩٨٨ .

محمود الخصيصي :

من مواليد سبائل عام ١٩٢٧ .

تدرج في مختلف وظائف التعليم بالكويت .
عاد إلى وطنه عمان والتحق بالتربية والتعليم ثم بوزارة الاعلام .
أصدر ثلاثة دواوين هي : قيثارة حب ، إليها ، أوراق من شجرة المجد .
مجموعاته القصصية :

قلب للبيع ، مطابع العقيدة ، روى ، سلطنة عمان ١٩٨٣ .

وبذلك تكون حصيلة المجموعات القصصية العمانية التي نشرت حتى الآن - خلال
خمس سنوات بين عامي ١٩٨٣/ ١٩٨٨ - احدى عشرة مجموعة ونصف المجموعة .

ثانيا : قصاصون نشروا في الصحافة أكثر من عشر قصص ولم يجمعوها في

مجموعات بعد، مع استثناء عبدالله بن محمد الطائي لريادته الرواية والقصة القصيرة
العمانيتين .

بدرية بنت ابراهيم الشحي :

ولدت بمسقط عام ١٩٧١ م .

طالبة بالمرحلة الثانوية .

نشرت أكثر من خمس وعشرين قصة قصيرة منذ يوليو ١٩٨٦ .

حسين بن صادق عبدواني :

ولد في مطرح عام ١٩٤٤ .

حصل على ليسانس الآداب قسم التاريخ - جامعة الاسكندرية عام ١٩٧٠ .

عمل بالسلك الدبلوماسي بوزارة الخارجية العمانية، ثم تقلد عدة مناصب حكومية :

صاحب امتياز مجلة الأسرة الأسبوعية ورئيس تحريرها .

له تحت الطبع مجموعة من اثنتي عشرة قصة قصيرة سبق نشرها في مجلة الأسرة ما بين

يناير ويوليو ١٩٨٣ .

حمد بن رشيد بن راشد :

ولد في مسقط عام ١٩٦٠ .

حاصل على بكالوريوس علوم سياسية وإدارة عامة من الجامعة الأردنية .

يعمل حالياً مديراً للإعلام الداخلي بوزارة الإعلام، ومشرفاً ثقافياً لنادي سداب .

نشر أكثر من عشرين قصة قصيرة منذ أكتوبر عام ١٩٨٣ .

عبدالله بن محمد الطائي :

ولد في مسقط عام ١٩٢٧ وتوفي في ١٨ يوليو ١٩٧٣ .

تلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة السعيدية بمسقط، وأكمل تعليمه الإعدادي

والثانوي في بغداد .

عمل نائباً لرئيس الإعلام والسياحة في حكومة أبوظبي . (سابقاً) ووزيراً للإعلام .

ثم للشئون الاجتماعية والعمل في سلطنة عمان .
من مؤلفاته المنشورة روايتان «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشرع الكبير» .
وديوان شعر «الفجر الزاحف» و«وداعا أيها الليل الطويل» . وثلاثة كتب في الدراسة
الأدبية هي : الأدب المعاصر في الخليج العربي ودراسات عن الخليج العربي وشعراء
معاصرون .
له مجموعة قصصية بعنوان «المغلغل» يعلن عنها في قائمة مؤلفاته ولم تطبع بعد ، مكونة
من أربع قصص قصيرة ، كتب آخر قصصها عام ١٩٧٣ قبيل وفاته .

أبرز موضوعات القصة القصيرة العمانية

الأوضاع قبل النهضة الحديثة :

سور المنايا (سور المنايا ، أحمد بلال) يوم قبل أن تشرق الشمس (يوم قبل أن تشرق
الشمس ، سعود المظفر) .

قضايا التطور الاجتماعي :

شرهان العلي ، وأشرقت الشمس (وأشرقت الشمس ، سعود المظفر) .

ما ترتب على هذا التطور :

— كفاح جيل ما بعد ظهور النفط من أجل التعليم الذي لم يكن متاحا :
الارادة ، النجاح (صراع مع الأمواج ، علي الكلبياني) .

— الصراع بين القرية والمدينة : حيرة لحمد رشيد . حوار خالد ، الأنثى
والثعابين لبدرية الشحي .

— الشغالات الأجنبية : أمي ماريا لصادق عبدواني . مشاجرة بعد منتصف
الليل لبدرية الشحي .

— اصابات السير : ملكة القش لصادق عبدواني . ذكرى (من أين الدرب -
احسان بن صادق بن سعيد) .

— أمراض اجتماعية: الأشباح لصاقد عبدواني.
 — التغلب على الفوارق العنصرية (قضية زواج السود بالبيض): عقارب
 الساعة لن تعود إلى الوراء (سور المنيا، أحمد بلال).
 — ظهور فئات جديدة بعضهم مبذر مسرف: هروب لصاقد عبدواني،
 وبعضهم بخيل: البخيل لصاقد عبدواني.
 — هجرة المزارعين وجلب عمال أجنب مكنهم: الجنازة لصاقد عبدواني.
 — جرائم الوافدين: لا يا غريب (لا يا غريب، أحمد بلال).
 قضايا المرأة في مجتمع متطور: أما، وزوجة، وحببية، وعاملة. ومن هذه
 القضايا:

— ارغام الفتاة على الزواج بمن هو أكبر منها سنا، تفاوت السن بين الزوجين:
 حديث في هاتف السيارة لبدرية الشحي. الزوجة الأولى (قلب للبيع، محمود
 الخصيبي).
 — تأثر الأم على العلاقة بين الزوجين: من هو المخطيء لبدرية الشحي.
 — الزوج مشغول بعمله عن بيته: البحث عن الحب لصاقد عبدواني، عقدة
 الذنب لبدرية الشحي.
 — عدم الانجاب: سعاد (قلب للبيع، محمود الخصيبي).
 — اعتراض الزوج على تعلم زوجته: الحلم (صراع الأمواج، علي الكلباني).
 — زواج البنت الصغرى قبل الكبريات: شوق النبق (قلب للبيع، محمود
 الخصيبي).
 — قضية المهور: جريمة تحت الماء (وأخرجت الأرض، أحمد بلال).

استلهم التاريخ:

— ما وقع من معارك حربية في السلطنة في الستينات وأوائل السبعينات:
 وأطمأنت القلوب (قلب للبيع، محمود الخصيبي). البندقية (صراع مع الأمواج، علي
 الكلباني). الفرقة ١٤٤ (سعود المظفر، وأشرقت الشمس).

— مقاومة الغزو البرتغالي والانتصار عليه: تضحية، عزان لحمد رشيد.

— دخول أول عربي أرض عمان: أرض الخير والخصب لحمد رشيد.

— قضية فلسطين: ثلاث قصص في مجموعة المغفل لعبدالله الطائي، قصة واحدة منها فقط لها عنوان: دوار جامع الحسين، الجرح الغائر، عروبة، عروس، حلم العناق لحمد رشيد.

الصراع الحضاري (بين الشرق والغرب) سواء نتيجة لذهاب بعض الشخصيات - لمختلف الأغراض - إلى الغرب، أو أثر الحضارة الغربية على البيئة المحلية. وهو غالباً صدام أكثر مما هو لقاء. لهذا فكل القصص بلا استثناء لا ترى ألا سلبات الحضارة الغربية، وهو رد فعل طبيعي لما عاناه - وما يزال يعانيه - شرقنا العربي من محاولات السيطرة والهيمنة واستغلاله وإضعافه. ولكن هذه النظرة تجعل الأمور تنقسم في العمل الفني إلى سوداء وبيضاء ويندرج تحت هذا الموضوع:

— أثر المهجمة الحضارية الأجنبية على تقاليد البيئة البدوية ممثلة في الأفلام الهندية: ذو الوجهين لبدرية الشحي.

— أثر التصادم الحضاري بين البيئة المحلية والبيئة الأجنبية: الرهان، أنا نادمة ثلوج وربيعة، بحثت عنك طويلاً لبدرية الشحي. الدجالة لصديق عبدواني. بدوي في لندن (وأخرجت الأرض، أحمد بلال). من أين الدرب، كلا لن أساوم (من أين الدرب، احسان صادق سعيد).

— اختلاط قضية الصدام الحضارية بالقضية الأسرية: فات وقت العقاب لبدرية الشحي. ويبلغ الصدام ذروته عندما تكون الزوجة أجنبية: العودة (صراع مع الأمواج، علي الكلبياني). أخطار البحر وبوجه خاص مع صيادي الأسماك:

الأم لصديق عبدواني. لحظة ضعف لحمد رشيد. بقية من طعم، صراع مع الأمواج، وعرف الطريق (صراع مع الأمواج، علي الكلبياني).

قضايا البحر :

سور المنايا، الرجل العائد من الموت (سور المنايا، أحمد بلال). نهاية جيل
(يوم قبل أن تشرق الشمس، سعود المظفر). حكاية من قريتي، المعلم عبدالرزاق
(وأشرقت الشمس، سعود المظفر).

القصة البوليسية :

شياطين السفينة (سور المنايا، أحمد بلال). جريمة تحت الماء (وأخرجت
الأرض، أحمد بلال). اليد الخفية، لا يا غريب (لا يا غريب، أحمد بلال).
الجنس أو الجريمة أو الجنس والجريمة :

اجازة مرضية، ليلة من عشرين عاما، حياة ربما حديثة، الاختيار (يوم قبل أن
تشرق الشمس، سعود المظفر).

القصة النفسية :

الشياطين لبدرية الشحي .

لحظات انسانية :

— لحظات فراق المحبين : خلجات مترادفه لحمد رشيد (ونشرها مرة أخرى
بعنوان «فراق»).

— لحظات لقاء المحبين : فرحة اللقاء لحمد رشيد .

— لحظة الزفاف : سنة الله لحمد رشيد .

— والزفاف الفاشل : عرس الشتاء لحمد رشيد .

— والموت : حتمية الرحيل لحمد رشيد .

— تواصل الأجيال : البندقية (صراع مع الأمواج، علي الكلباني).

— الأم لصديق عبدواني، النخلة الصغيرة لحمد رشيد .

الفائتازيا :

— لقاء الجبابرة (وأخرجت الأرض، أحمد بلال). كما يغلب هذا الطابع على معظم قصص سيف الرحيبي ومحمد القرمطي .

استيحاء الأدب الشعبي :

— الغول وبنت الخطاب (قلب للبيع، محمود الخصيبي).

الموضوعات الأثيرة لدى كل كاتب من كتاب القصة القصيرة العمانية

احسان بن صادق بن سعيد: الاتجاه الوعظي الأخلاقي .

أحمد بلال: الاتجاه البوليسي .

بدرية بنت ابراهيم الشحي: الصدام بين الشرق والغرب، المشاكل الزوجية .

حمد بن رشيد بن راشد: اللحظات الانسانية، البطولات الوطنية، القضايا العربية (فلسطين) .

سعود بن سعد المظفر: أوضاع ما قبل التحول الاجتماعي وقضايا هذا التحول، قضايا السحر .

سيف الرحيبي ومحمد القرمطي: قضايا حضارية ووجودية، غربة الانسان ومعاناته .

صادق بن حسن عبدواني: ما نشأ من قضايا نتيجة ما وقع من تطور اجتماعي وحضاري .

عبدالله بن محمد الطائي: الفلسطينيين بين المهجر والوطن المحتل .

علي بن عبدالله الكلبياني: الحياة العسكرية، معاناة صيادي الأسماك .

أبرز شخصيات القصة القصيرة العمانية

فدائيون، أبطال وطنيون .

رجال جيش وشرطة .

رجال أعمال .

موظفون .

أطباء .

صحفيون .

مزارعون .

صيادو أسماك .

رعاة .

أطفال يصبحون رجالا، وكبار يتذكرون طفولتهم .

المرأة: زوجة، حبيبة، عشيقة، أم، طالبة، ربة بيت .

سحرة .

مراجع عن القصة القصيرة العمانية

لأن القصة القصيرة العمانية ما تزال في مراحلها الأولى، فإن الحركة النقدية ما تزال تواكبها على استحياء في الصحف، يقودها بعض أساتذة جامعة السلطان قابوس التي افتتحت عام ١٩٨٦، وكذلك بعض الهواة من الأدباء والصحفيين. ولهذا فليس هناك كتاب نقدي حتى الآن يتناول هذا الفن الأدبي الذي ما يزال يحاول أن يثبت جذوره في الأوساط الثقافية العمانية، ولهذا فإن مراجع القصة القصيرة العمانية ما تزال تنحصر معظمها في نطاق الصحافة العمانية اليومية والأسبوعية. وهذه قائمة بما في أرشيفنا الخاص نعتقد أنها جمعت معظم - وليس كل - ما نُشر عن القصة القصيرة العمانية وقد رتبنا المادة بدءا من المقالات - ولا نقول الدراسات - العامة، فأبرز القصاصين مرتين هجائيا يندرج تحت كل منهم أحاديثهم أو مقالاتهم وما كتب عنهم وعن قصصهم .

أولا: مراجع عامة تتصل بالقصة القصيرة العمانية:

ابراهيم بن حمود الصبحي: تلخيص محاضرة ألقاها في النادي الجامعي

(النادي الثقافي الآن) عن القصة القصيرة العمانية. عمان، ١١ مارس ١٩٨٦، ص ٥. كما نوقشت المحاضرة في مجلة الأسرة، ١٢ مارس ١٩٨٦، ص ٤٩ - ٥٣.

ندوة القصة القصيرة: أقيمت بالنادي الثقافي بمناسبة الاعلان عن نتيجة مسابقة أقامها النادي للقصة القصيرة، عمان، ٢٥ ديسمبر ١٩٨٦، ص ١٠. الوطن ٢٥ ديسمبر ١٩٨٦، ص ٦، ٧ يناير ١٩٨٧، ص ٦.

عبدالستار خليف: حديث أجرته معه مجلة العقيدة، ٢٨ فبراير ١٩٨٥، ص ١٤ - ١٨، ٧ مارس ١٩٨٥، ص ١٤ - ١٧.

عبدالله الريامي: لمحات عن أدب الشباب في عمان، عمان ١٧ يوليو ١٩٨٣، ص ٦.

يوسف الشاروني: القصة في الشعر العماني، سندباد في عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٣٧ - ٢٥٣.

ثانيا: المقامة العمانية:

د. أحمد درويش: مقامات أبي الحارث البرواني، جند عمان، نوفمبر ١٩٨٦، ص ٥٢ - ١٥٣.

د. عبدالحكيم عبدالسلام: مقامات أبي الهيثم، عمان، ٢ مارس ١٩٨٦، ص ٧.

ثالثا: قصاصون عمانيون:

أحمد بلال:

أحمد درويش: مقدمة المجموعة القصصية لا ياغريب، المطابع العالمية، روى، سلطنة عمان، ١٩٨٧، صفحات ٧ - ١٦.

أحمد سليم: وأخرجت الأرض، العقيدة، ٣ أكتوبر ١٩٨٣، صفحات ١٩ - ٢١.

عبدالستار خليف: وأخرجت أرض عمان أحمد بلال، الوطن، ٢٦ سبتمبر ١٩٨٣. قراءة جديدة لسور المنايا، الوطن، ١٧ أكتوبر ١٩٨٣. البحث عن الحقيقة في مجموعة وأخرجت الأرض، الأسرة، ١٥ يناير ١٩٨٤، صفحات ٥٢ - ٥٥ وكذلك: الأسرة، أول فبراير ١٩٨٤، صفحات ٦٨ - ٧١.

بدرية الشحي: قصاصة عمرها خمسة عشر عاما، الأسرة، ٦ أغسطس ١٩٨٦، صفحات ٥٠ - ٥١.

محمد القصبي: رسالة إلى بدرية الشحي، الأسرة، ٣٠ مارس ١٩٨٨، ص ٣. حمد بن رشيد بن راشد: حول الظاهرة السريالية في الأدب، عمان، ١٨ أكتوبر ١٩٨٣.

خالد بن منصور الفارسي، حوار ساخن مع حمد الرشيد، الأسرة، أول مايو ١٩٨٥ صفحات ٧١ - ٧٤.

سعيد الغيداني، القاص حمد بن الرشيد (حوار)، العقيدة، ١٠ يناير ١٩٨٧ صفحات ٣٧ - ٣٨.

عبدالستار خليف، النخلة الصغيرة وتواصل الأجيال، عمان، ٢٩ نوفمبر ١٩٨٣، ص ٧.

عبدالستار خليف: صورة الأم في قصص حمد رشيد، الوطن، أول أبريل ١٩٨٥.

مبارك العامري: حمد الرشيد راشد (حوار)، العقيدة، ٧ فبراير ١٩٨٥، صفحات ٥٦ - ٥٨.

سعود بن سعد المظفر:

د. ابراهيم الفيومي، قراءة في يوم قبل أن تشرق الشمس، عمان، ١٠ مارس ١٩٨٨.

حمود بن سالم السيابي، سعود المظفر في يوم قبل أن تشرق الشمس، ٧ مايو ١٩٨٧.

سعيد الغيداني، سعود المظفر (حوار)، العقيدة، ٢٢ مايو ١٩٨٧، صفحات ٤٠ - ٤٣.

د. عبدالحكيم عبدالسلام، قراءة نقدية في يوم قبل أن تشرق الشمس، عمان، ٢١ يوليو ١٩٨٨.
صادق حسن عبدواني:

د. عبدالحكيم عبدالسلام، فن الأقصوصة عند صادق عبدواني، عمان، ٦ مارس ١٩٨٦. كذلك: عمان، ١٣ مارس ١٩٨٦ م.
يوسف الشاروني، البحث عن الحب، عمان، ٢١ مايو ١٩٨٥، كذلك: عمان ٢٨ مايو ١٩٨٥.

علي بن عبدالله الكلباني:

د. ابراهيم الفيومي، النزعة المثالية في مجموعة علي الكلباني القصصية صراع مع الأمواج، عمان، ١٩ مايو ١٩٨٨.

محمد القرمطي:

ابراهيم شعراوي، جذور الرؤية العمانية، العقيدة، ٥ ديسمبر ١٩٨٧، صفحات ٣٦ - ٣٧. وكذلك: العقيدة ١٢ ديسمبر ١٩٨٧، صفحات ٣٦ - ٣٧.

محمود الخصبي:

عبدالله الريامي، رؤية نقدية، عمان ٢٦ أبريل ١٩٨٣.

